

Olav Frederiksen

MAX HESSES ILLUSTRIERTE HANDBÜCHER

Anleitung zum Partiturſpiel

von

Prof. Dr. H. Riemann

In

Max Hesses Handbüchern

ist eine Reihe von Bänden musikwissenschaftlichen Inhalts erschienen, welche in ihrer Gesamtheit eine einzigartige Enzyklopädie der Musik darstellen. Mit vollendeter Wissenschaftlichkeit verbindet sich klare, leichtfaßliche Darstellung. Jeder Band ist für sich abgeschlossen und selbständig; alle vereinigen sich zu einem harmonischen Ganzen. Die Buchausstattung ist würdig und geschmackvoll, der Preis äußerst mäßig.

---

1. **Riemann**, Prof. Dr. Hugo, **Handbuch der Musikinstrumente** (Kleine Instrumentationslehre). 8. Aufl. geb. M. 110,–.

2/3. **Riemann, Handbuch der Musikgeschichte.** I. Teil: Geschichte der Musikinstrumente, Geschichte der Tonsysteme u. der Notenschrift. II. Teil: Geschichte der Tonformen. 7. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 200,–.

4. **Riemann, Handbuch der Orgel.** (Orgellehre) 4. Aufl. geb. M. 140,–.

5. **Riemann, Handbuch der Musik.** (Allgemeine Musiklehre) 7. Aufl. geb. M. 140,–.

6. **Riemann, Handbuch des Klavierspiels.** 7. Aufl. geb. M. 110,–.

7. **Dannenberg, R., Handbuch der Gesangskunst.** 5. Aufl. geb. M. 140,–.

8/9. **Riemann, Grundriß der Kompositionslehre** (Musikalische Formenlehre) I. (theoretischer) Teil: Allgemeine Formenlehre. II. (praktischer) Teil: Angewandte Formenlehre. 7. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 225,–.

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str.

10. Riemann, Anleitung zum Generalbaßspiel. (Harmonie-Übungen am Klavier) 5. Aufl. geb. M. 140,–.

11. Riemann, Systematische Gehörsbildung. (Handbuch des Musikdiktats) 6. Aufl. geb. M. 110,–.

12. Schroeder, Prof. Carl, Handbuch des Violinspiels. 5. Aufl. geb. M. 110,–.

13. Schröder, Carl, Handbuch des Violoncellospiels. 4. Aufl. geb. M. 110,–.

14. Schroeder, C., Handbuch des Dirigierens und Taktierens. (Der Kapellmeister und sein Wirkungskreis) 7. Aufl. geb. M. 110,–

15. Riemann, Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre. (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz) 8. Aufl. geb. M. 150,–.

16. Riemann, Handbuch der Phrasierung. 4. Aufl. geb. M. 110,–.

17. Riemann, Grundlinien der Musikästhetik. (Wie hören wir Musik?) 5. Aufl. geb. M. 110,–.

18/19. Riemann, Analyse von Bachs wohltemperiertem Klavier. (Handbuch der Fugenkomposition I. und II. Teil.) 4. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 225,–.

20. Riemann, Handbuch der Gesangskomposition. (Lied, Chorlied, Duett, Motette) 3. Aufl. geb. M. 180,–.

21. Riemann, Handbuch der Akustik. (Musikwissenschaft) 3. Aufl. geb. M. 110,–.

29. Riemann, Analyse von Bachs Kunst der Fuge (Handbuch der Fugenkomposition III. Teil). 2. Aufl. geb. M. 140,–.

30. Riemann, Anleitung zum Partiturspiel. 3. Aufl. geb. M. 110,–.

31. Riemann, Handbuch der Orchestrierung. (Anleitung zum Instrumentieren.) 4. Aufl. geb. M. 110,–.

32. Thauer, Hans, Handbuch des modernen Zitherspiels. 2. Aufl. geb. M. 140,–.

(Fortsetzung am Schluß des Bandes.)

Anleitung

zum

Partiturspiel.

Von

Hugo Riemann,
Dr. phil. et mus.,
weil. ord. Honorar-Professor der Musikwissenschaft und Direktor des
Collegium musicum und des Staatl. Forschungsinstituts für Musikwissenschaft
an der Universität Leipzig.

Vierte Auflage.



Berlin W 15,
Max Hesses Verlag.

Max Hesses Handbücher
Band 30

Vorwort zur zweiten Auflage.

Die enge Zusammengehörigkeit der drei Katechismen: Generalbaßspiel, Partiturspiel und Orchestration, ist in der Vorrede des letzteren bestimmt dargetan und betont worden. Wer nicht imstande ist, das Wesentliche einer Orchesterpartitur in eine am Klavier ausführbar einfache Gestalt zu bringen, der wird schwer erlernen, die in seiner Phantasie entstehenden Gebilde in einer vor empfindlichen Enttäuschungen sicheren Weise für den vielgliedrigen komplizierten Apparat des Orchesters in Noten festzulegen. Aber die Sicherheit im Partiturspiel kann nur auf dem Wege über die methodische Ausbildung im Generalbaßspiel erworben werden. Wenn auch die Generalbaßbezifferung selbst für diese Ausbildung keineswegs unentbehrlich ist, vielmehr des Verfassers Harmoniebezeichnung besonders in der verallgemeinerten Form der Funktionsbezeichnung dieselbe vollständig zu ersetzen geeignet ist, so hat doch der Verfasser auch in der letzten Auflage des Katechismus „Generalbaßspiel" dieselbe nicht fallen lassen, sondern neben der Funktionsbezeichnung beibehalten, weil sie zugleich in das unmittelbare Verständnis der abgekürzten Notierungsweise einer über zwei Jahrhunderte sich erstreckenden wertvollen Literatur einführt, die sonst eben in einem besondern Kurse gelehrt werden müßte.

Daß der fast gleichzeitig mit diesem Katechismus erschienene der Orchestrierung früher eine Neuauflage erfahren hat als der vorliegende, beweist, daß doch noch immer der Drang, für Orchester schreiben zu lernen, stärker sich bemerkbar macht, als das Bestreben, die Partituren der Meister gründlich verstehen zu lernen. Es sei deshalb immer aufs neue auf die Notwendigkeit der Reihenfolge: „Generalbaßspiel, Partiturspiel, Orchestrierung" hingewiesen. Der umgekehrte Weg ist mühsam und sehr zeitraubend.

Leipzig, zu Neujahr 1911.

Hugo Riemann.

Inhalt.

Einleitung.

Partitur spielen heißt s. v. w. ein für eine Mehrheit von Stimmen (Singstimmen oder Instrumente oder beides) geschriebenes Werk auf dem Klavier (oder auch der Orgel, dem Harmonium) in mehr oder minder getreuem Arrangement zur Ausführung bringen. Ohne eine Art Arrangement wird solche Ausführung nur in seltenen Fällen möglich sein. Eine Anleitung zum Partiturspielen wird deshalb vorzugsweise Gesichtspunkte zu entwickeln haben, nach denen zu verfahren ist, wo die strenge Ausführung ausgeschlossen ist; sie wird darzustellen haben, wie man in jedem Fall am zweckmäßigsten das zu weit Auseinanderliegende oder zu stark Durcheinandergehende so gruppiert, daß es klaviermäßig spielbar wird. Das Partiturspiel ist immer eine Art Improvisation eines Klavierauszugs.

Je nach dem praktischen Zweck, den man im Einzelfalle bei solcher Wiedergabe einer Partitur auf dem Klavier im Auge hat, wird in höherem oder geringerem Grade möglichste Vollständigkeit angestrebt werden. Gilt es z. B., einem Sänger oder Instrumentalsolisten seinen Part einzuüben, derart, daß er die Ineinanderarbeitung seines Solo mit der orchestralen Begleitung kennen lernt und sich an die hervortretendsten thematischen Bildungen der Begleitung gewöhnt, so wird es wichtiger sein, Details in der melodischen Zeichnung in den einzelnen Stimmen deutlich zur Geltung zu bringen, als die Farbengebung getreu zu bewahren. Tritt dagegen das Klavierarrangement allein an die Stelle der Ausführung durch Instrumente und eventuell auch Singstimmen, so wird die Aufgabe sein, die Gesamtwirkung möglichst annähernd mit Klaviermitteln darzustellen. Die größte Freiheit der Behandlung wird statthaft sein, wenn es sich beim Einstudieren von

Chorsätzen nur um die ungefähre Markierung der Rolle der Orchesterbegleitung handelt. Da wird es sogar unzweckmäßig scheinen, gleich anfangs zu viel vom Detail der Faktur zu berücksichtigen, vielmehr wird man sich zunächst begnügen, das Harmonische in seinen Hauptmomenten deutlich zu markieren, und erst nachher allmählich auch das selbständig Thematische der Begleitung mit berücksichtigen, um zu verhüten, daß dessen ungewohnter Hinzutritt bei den Proben mit Orchester und der Aufführung die Sänger verwirrt und irritiert. Für solchen freiwilligen Verzicht auf getreuere Wiedergabe bedarf es spezieller Anleitung nicht, wenigstens wird sich uns das Prinzip, das dabei zu befolgen ist, auch bei den Versuchen der Lösung schwierigerer Aufgaben hinlänglich enthüllen und seine Handhabung daher anderweit genügend geläufig werden. Als eigentliche Aufgabe des Partiturspiels fassen wir vielmehr von Anfang an und fortgesetzt die möglichst vollständige Wiedergabe des Inhaltes der Partitur sowohl bezüglich der thematischen Textur als der Licht- und Schattengebung durch Abstufungen der Dynamik, Wechsel der Figurationsformen und vermehrten oder verminderten Vollklang der Akkorde. Die Vergleichung eines modernen Klavierauszugs, einer „Klavierpartitur", wie sie zuerst Liszt aufgebracht hat in der bestimmten Absicht, die Orchesterwirkungen nach Möglichkeit auf dem Klavier zu reproduzieren, mit den nur andeutenden, Bleistiftskizzen vergleichbaren Klavierauszügen der Mitte des 18. Jahrhunderts, z. B. J. Ad. Hillers „Raccolta" von Sinfonien der Zeit vor Haydn (Verlag von J. Breitkopf), die sich in der Hauptsache beschränken, Melodie und Baß zu notieren, letzteren nicht einmal in Kontrabaß- sondern nur in Cellolage, mag einigermaßen den großen Spielraum zum Bewußtsein bringen, welcher dem Partiturspiel zur Verfügung steht. Freilich ist bei der Beurteilung dieser älteren Klavierauszüge nicht zu vergessen, daß dieselben einer Zeit angehören, welche sich statt unserer modernen Klaviere noch überwiegend des Klavicembalo bediente, das mit seinen Oktavverstärkungen bei Benutzung besonderer Pedaltritte oder Kniehebel ähnliche Verdoppelungen zuwege brachte wie die Orgel beim Anziehen von Seiten-

stimmen; und ferner ist zu bedenken, daß um 1760 die Praxis des Generalbaßspiels noch allgemein war und ein geübter Cembalist gewohnheitsmäßig einen zweistimmig notierten Satz (Melodie und Baß) nach Bedarf durch füllende Mittelstimmen ergänzte. Gar manches Sonatenwerk für Violine oder Flöte u. a. mit Basso continuo ist mit dem ausdrücklichen Vermerk „overo Clavicembalo solo“ im Druck erschienen; ebensowenig wie man aber sich zur Begleitung der Violine oder Flöte auf ein einfaches Abspielen der Baßtöne beschränkte, ließ man es bei der Ausführung für Klavier allein bei der Zweistimmigkeit bewenden, wußte vielmehr besonders bei Schlußklauseln, Modulationen usw. zur rechten Zeit die erforderliche Vervollständigung der Harmonie anzubringen. In ganz ähnlicher Weise sind die dünnen klangarmen Klavierauszüge jener Zeit so gemeint, daß die in der ausgearbeiteten Partitur den anderen Instrumenten anvertrauten füllenden Wirkungen, welche das Klavier doch in sehr vielen Fällen nicht in der gleichen Tonlage anzubringen vermöchte, weggelassen sind in dem Bewußtsein, daß der Cembalist in gewohnter Weise dieselben in klaviermäßiger Weise anbringen wird, wo sie nötig werden. Dies Verfahren hatte den doppelten Vorzug, daß nur das Wesentliche notiert, daher eine Ablenkung von demselben durch das Beiwerk verhütet war, die Gestaltung des letzteren aber dem technischen Vermögen des Spielers überlassen blieb, so daß schwächere Spieler weniger, stärkere mehr tun konnten, um den Intentionen des Komponisten gerecht zu werden.

Der hohe Wert der Generalbaßspiel-Praxis für das Partiturspiel ist schon aus dieser Vorbetrachtung ersichtlich; auch heute noch, wo die bezifferten Bässe aus den Partituren der Orchester- und Kammermusik seit einem Jahrhundert verschwunden sind, hat daher die Routine der Ausführung eines improvisierten Akkompagnements noch eine sehr aktuelle Bedeutung als die geradezu unerläßliche Vorbedingung für eine sichere Beherrschung des Partiturspiels. Wer nicht so viel kompositorische Begabung mitbringt, daß er gefahr- und mühelos mehrstimmig einen freien Klaviersatz improvisieren kann, wird kaum auf einem anderen Wege als dem fleißiger

Übung im Generalbaßspiel zur Beherrschung des Partiturspiels gelangen können. Die fortgesetzt sich notwendig machenden Umlegungen orchestermäßig gesetzter Akkordwirkungen und Begleitmanieren in auf dem Klavier spielbare Lagen und Formen ist ja eben nichts anderes als das tatsächliche Prinzip des Generalbaßspiels, und derselbe Grund, welcher ehemals die Praktiker auf die Erfindung der Generalbaßschrift geführt hat, muß auch heute noch immer wieder auf diese Praxis zurückverweisen.

Ich bemerke deshalb wiederholt ausdrücklich, daß die Beherrschung der einfachen Formen des Generalbaßspiels, d. h. die Geläufigkeit der Handhabung eines korrekten vierstimmigen Akkordsatzes in mäßigem Tempo die unentbehrlichste Vorstufe für das Partiturspiel ist. Der „Katechismus des Generalbaßspiels“ weist für deren Erwerbung die Wege und muß daher durchaus als erster Teil der vorliegenden Anweisung betrachtet werden; andererseits bildet aber die Übung im Partiturspielen wiederum die zweckmäßige Fortsetzung der Übungen im Akkompagnement auf Grund bezifferter Bässe, da die dabei häufig notwendig werdenden Umlegungen und Umwandlungen von Begleitmanieren die Fähigkeit in der freieren Handhabung des Akkompagnements schnell außerordentlich entwickeln und so auf einen Standpunkt der Routine in der Improvisation führen, wie er für den Cembalisten im 18. Jahrhundert gefordert wurde. So ist das durchgeführte Studium von Generalbaßspiel und Partiturspiel zugleich die rechte Schulung für die Ausarbeitung von kunstmäßigen Akkompagnements auf Grund bezifferter Bässe, welche die bei der Zunahme des Interesses für die ältere Kammermusik, die Riesenliteratur des 17. bis 18. Jahrhunderts für Violine und andere Instrumente mit beziffertem Baß wie auch für Singstimmen mit beziffertem Baß, in immer größerer Zahl notwendig werdenden fähigen Herausgeber zweckentsprechend vorbildet. Die selbständige Ausarbeitung solcher Akkompagnements mit Teilnahme des Klaviers an der thematischen Arbeit der Solostimmen bildet also das natürliche Schlußglied dieses Studiengangs und ist zugleich eine sehr hochzuschätzende Übung auf dem Gebiete der Kom=

position, die weit schneller vorwärts bringt als die bloße Lektüre komplizierter Werke. Von letzterer ist doch wirklicher Nutzen nur zu erhoffen nach Überwindung der Schwierigkeiten dieser stufenweise fortschreitenden Vorübungen.

Außer einiger Übung im Generalbaßspiel ist für eine Erfolg verheißende Inangriffnahme des Partiturspiels Voraussetzung das Vertrautsein mit gewissen Eigentümlichkeiten der Notierung für einzelne Instrumente und soweit es sich um das Spielen von Chorpartituren handelt, die Kenntnis der alten Singschlüssel. Allenfalls können diese Kenntnisse ja nebenhergehend beim Partiturspielen erworben werden. Die nach meinen Harmonie-Lehrbüchern Vorgebildeten haben sich bereits während der vierstimmigen Harmoniearbeiten sowohl mit den Singschlüsseln als der Notierung für transponierende Instrumente vertraut gemacht, so daß ihnen darin keine neuen Probleme entgegentreten. Auch die Oberoktav- und Unteroktavverstärkungen, die der Orchestersatz den realen Stimmen zu geben liebt, sind ihnen durch die letzten Harmonieübungen geläufig. Wer von der Orgelbank kommt, ist in noch höherem Grade gewöhnt, Unisono- und Oktavverdoppelungen ohne weiteres als solche zu verstehen und den anscheinend großen Apparat der vielzeiligen Orchesterpartituren auf seinen selten mehr als vierstimmigen Kern zurückzuführen. Er weiß, daß diese Verdoppelungen in der Hauptsache nur Verstärkungen sind und daher bei der Zusammenziehung zu einem spielbaren Klaviersatze großenteils in den dynamischen Vorschriften *f*, *ff* verschwinden. Freilich liegt ja kein Grund vor, die auch dem Klavier innerhalb bescheidener Grenzen mögliche wirkliche Verdoppelung ganz zu verschmähen. Besonders gilt das für die Vertiefung der Klangwirkung durch Unteroktaven. Ein vollständiges Ignorieren des Umstandes, daß die Kontrabässe die tieferen Oktaven der Töne der Celli geben, wo beide die gleiche Notierung haben, benimmt dem Orchesterklange eine wesentliche Eigentümlichkeit, bringt ihn um sein eigentliches Fundament. Andererseits ist aber doch auch auf die Oberoktaven der oben aufliegenden Melodie nicht überall zu verzichten, etwa mit der Motivierung, daß diese Oberoktaven ja durch die ohnehin mitklingenden Obertöne genügend

vertreten sind. Es wird da vor allem darauf ankommen, welchen Instrumenten die höchsten Lagen gegeben sind. Während man Flöten, die in der Oktave über den Oboen oder Klarinetten mitgehen, jederzeit wird ignorieren können, wird die Fortlassung der hohen Lage nicht angängig sein, wenn dieselbe in der Partitur den stark besetzten tonkräftigen ersten Violinen gegeben ist. In solchen Fällen wird man vielmehr auch in der Höhe besser von einer Verstärkung durch Unteroktaven sprechen und eventuell lieber auf die untere als die obere Tonreihe verzichten. Der tatsächliche Umfang des Satzes, seine räumliche Ausdehnung über 4 oder 5 Oktaven ist unter Umständen eine Eigenschaft, die konserviert werden muß, so daß man lieber auf Füllung in der Mittellage verzichtet als auf die Höhen- und Tiefengrenzen der Akkorde.

Ohne Kompromisse der einen oder der anderen Art ist eben bei der Wiedergabe eines reichen Orchestersatzes durch einen zweihändigen Klaviersatz uicht durchzukommen und die Aufweisung der Gründe für den Verzicht bald auf der einen, bald auf der anderen Seite ist die Hauptaufgabe der Anweisung zum Partiturspiel, die nicht durch einige allgemeine Bemerkungen zu erledigen ist, sondern die Erwägung von Fall zu Fall bedingt.

Deshalb seien diese Vorbemerkungen hiermit abgeschlossen. Auf eine weitere Motivierung der Bedürfnisfrage für das vorliegende Bändchen verzichte ich. Wer sich mit dem „Katechismus des Generalbaßspiels“ befreundet hat, wird die weitere Fruktifizierung der durch denselben erworbenen Routine zu schätzen wissen. Umgekehrt wird aber vielleicht der Anfänger im Partiturspiel nachträglich zum Generalbaßspiel seine Zuflucht nehmen, wenn er sich der begreiflichen Lücke in seinem Können bewußt wird!

Damit sei das neue Büchlein in die Welt entlassen.

Leipzig, Neujahr 1902.

Hugo Riemann.

I. Die notengetreue Wiedergabe mehrstimmiger Sätze am Klavier.

Der Klavierspieler ist durch die seit hundert Jahren übliche Beschränkung auf ausschließliche Anwendung des Violinschlüssels und des Baßschlüssels an eine Stereotypität des äußeren Aussehens aller für ihn bestimmten Musik derart gewöhnt, daß beim Partiturspielen sich eine Menge ihn zunächst nicht unerheblich verwirrender Umstände herausstellen, die mit der eigentlichen Aufgabe des Partiturspiels, der Herstellung eines spielbaren (greifbaren) Klavier*arrangements*, noch gar nichts zu tun haben. Schon die Verteilung eines mehrstimmigen Satzes auf drei oder vier Systeme ist etwas die Lektüre Erschwerendes für den, welcher nicht beizeiten sich geübt hat, solche Notierungen zu lesen; die Schwierigkeit wächst durch die Anwendung von minder gebräuchlichen Schlüsseln, durch die transponierende Notierung für gewisse Instrumente (Klarinetten, Hörner, Trompeten) usw. Alle diese Schwierigkeiten sind nur durch anhaltende Übung zu überwinden; ein umsichtiger Lehrer wird seinem Schüler früh Gelegenheit geben, sich die Gewandtheit im Ablesen aller solchen Notierungen zu erwerben, z. B. indem er ihm ältere Drucke von Klaviermusik in die Hand gibt, in denen noch für die rechte Hand der Diskantschlüssel ( ) statt des Violinschlüssels angewandt ist. Wie die Harmonie-Schularbeiten zweckmäßig so angelegt werden, daß sie spielend nebenher ganz allmählich mit allerlei Notierungsweisen vertraut machen, habe ich seit meiner „Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre" (1880) andauernd in meinen Harmonie-Lehrbüchern („Handbuch der Harmonielehre" 4. Aufl. 1908, „Vereinfachte Harmonielehre"

1893, „Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre“ 4. Aufl. 1908, „Elementarschulbuch der Harmonielehre“ 1906) dargestellt. Für diejenigen, welche nicht nach meiner Methode gearbeitet haben, gebe ich hier einige vorbereitende Beispiele in progressiver Folge, welche der Lehrer ohne Mühe vermehren wird. Die Fälle, welche die Stimmen nicht in der natürlichen Ordnung übereinander bringen, sondern z. B. bei nur zwei Stimmen die Oberstimme unter die Unterstimme stellen oder bei dreien eine der Permutationen (1 = höchste Stimme, 3 = tiefste Stimme) $\begin{matrix}1, & 2, & 2, & 3, & 3\\ 3 & 1 & 3 & 1 & 2\\ 2 & 3 & 1 & 2 & 1\end{matrix}$ anwenden, sind auch in meinen Harmoniebüchern nicht vorgesehen.

Ein paar Beispiele werden genügen, zu zeigen, um was es sich dabei handelt, und Anlaß zur Aufsuchung und Übung weiterer ähnlichen Stellen geben.

Die bloße Vertauschung von oben und unten in einem zweistimmigen Satze zeigt die folgende Stelle aus Beethovens D-dur-Symphonie (Fig. 1). Da allgemein Partituren so angelegt zu werden pflegen, daß alle Bläserparte oberhalb des Streichorchesters als in sich etwa die Ordnung der Chorstimmen einhaltende einfache oder zwei-, ja dreifache Gruppe stehen:

		oder	(ältere Ordnung:)
Holzbläser:	Flöten Oboen Klarinetten Fagotte	Blechkörper:	Pauken Trompeten Posaunen Hörner
Blech-Instrumente:	Hörner Trompeten Posaunen (Pauken)	Holzbläser:	Flöten Oboen Klarinetten Fagotte
Streichorchester:	1. Violine 2. Violine Bratsche (Viola) Bässe (Cello und Kontrabaß)	Streichorchester:	1. Violine 2. Violine Bratsche Bässe

so zeigt immer ein zweistimmiger Satz zwischen Fagott und Violine das Fagott als oberhalb der Violine aufgezeichnete Stimme. Der Spieler am Klavier hat also die kleine Er-

schwerung vor sich, daß er, was oben steht, unten, und was unten steht, oben spielen muß. Das Hindernis ist nicht eben groß, wird aber doch dem durch die stets sich gleiche moderne Klaviernotierung verwöhnten Schüler zunächst einige Verwirrung bereiten, vielleicht auch den Versuch veranlassen, das Fagott mit der rechten Hand und die Violine mit der linken zu spielen (über Kreuz), was ja unter Umständen auch ein guter Ausweg sein kann, hier aber entschieden zu unterbleiben hat, wenn der Zweck erreicht werden soll.

Beethoven, Symphonie D-dur, Finale.

1.

Fagotto 1º

fp

V. 1º

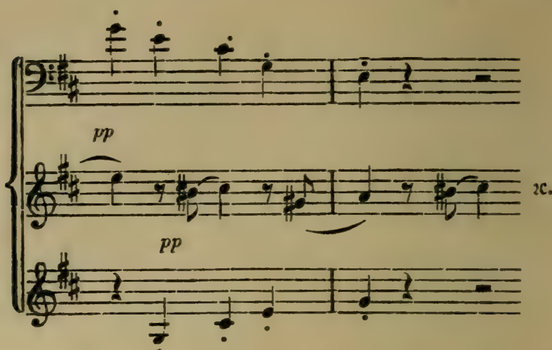
fp

V. 2º

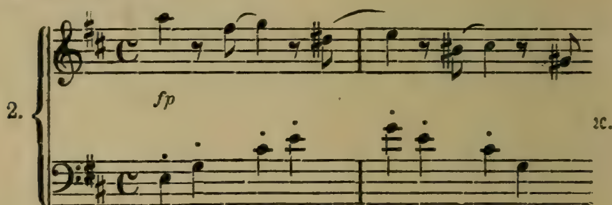
decresc.

decresc.

p



Auch die transponierte Parallelstelle (auf d^7 statt a^7) sei zum Durchspielen mit empfohlen. Im allgemeinen ist in allen solchen Fällen das Vertauschen der Hände zu vermeiden und vielmehr die Routine im Ignorieren der verkehrten Stellung der Stimme in der Notierung anzustreben, also als wenn dastände:



Deshalb ist auch in der folgenden Hörnerstelle aus der Eroica, wo das dritte Horn in der üblichen Weise als ein zweites erstes (hohes) für sich auf ein besonderes System gestellt ist (oder vielleicht auch, um es als das im Notfalle — wo nur zwei Hornisten zur Verfügung ständen — entbehrliche zu charakterisieren), der Versuchung zu widerstehen, das dritte Horn mit der linken Hand zwischen die beiden andern von der rechten Hand übernommenen hineinzuspielen, vielmehr durchaus das zweite (tiefste) der linken Hand zu geben und die fast durchweg in Terzen und Quarten miteinander geführten hohen Hörner (das 1. und 3.) mit der rechten Hand

zu spielen. Dann wird auch dieses Beispiel einen instruktiven Wert gewinnen:

Beethoven, Sinfonia eroica, Scherzo.

3.

3 Corni in Es.

sf p

cresc. f

Die Stelle mag zunächst einfach, wie sie dasteht, in C-dur gespielt werden, um dem aufgewiesenen ersten instruktiven Zwecke zu dienen, dann aber auch weiter nutzbar gemacht werden, um den Neuling auf diesem Gebiete in das Wesen der transponierenden Notierung einzuführen. Laut Beischrift ist die Stelle für drei Hörner in Es-Stimmung geschrieben, d. h. für Instrumente, denen die für alle („Natur“-, „Wald“-) Hörner gleichmäßig zur Verfügung stehende Naturskala mit den Abständen:

4. * NB. 8va 2 3 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13 14 15 16

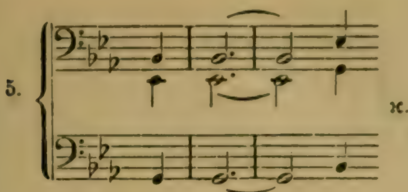
(* Der Ton 1 ist unbrauchbar)

nicht von C aus sondern von Es aus eigen ist; und zwar entspricht dem c der Notierung das nächst **tiefere** es, nur wenn für die tiefsten Töne ausnahmsweise der Baßschlüssel angewandt wird (NB.), klingen die Töne höher, so daß die ganze Fig. 4 notierte Reihe dem effektiven Klang nach sich in diese verwandelt:

4a. 2 3 4 5 6 7 8 9 10

11 12 13 14 15 16

Man pflegt zum Ablesen der in Es oder E stehenden Hörner und Trompeten die Vertauschung des Violinschlüssels mit dem Baßschlüssel zu empfehlen, also für Fig. 3:



hat sich dann aber fortgesetzt zu erinnern, daß die Hörner eine und die Trompeten gar zwei Oktaven höher klingen als diese Leseweise ergibt. Ich kann daher immer nur wieder von neuem die in meiner „Vereinfachten Harmonielehre“ zuerst entwickelte Methode des Lesens der transponierenden Notierungen empfehlen, welche mit einem Male mit allen Arten der Transposition fertig wird, während die Schlüsselwechsel-Methode für jede Stimmung andere Schlüssel erfordert, wie leicht zu ersehen:

6. Notierung: Klang 8va — 8va — 8va bassa

Hörner in: E (Es) — D — H (B) basso — A (As) alto — G — F (Fis)

Die Anwendung des F-Schlüssels auf der Mittellinie (Baritonschlüssel) für das Lesen der Notierung der Hörner in G, desgleichen die des C-Schlüssels auf der zweiten Linie (Mezzosopranschlüssel) für F-Hörner ist kaum eine Hilfe zu nennen, da außer den wenigen Historikern, welche sich viel mit Vokalmusik des 16. Jahrhunderts beschäftigen, nicht eben viele diese Schlüssel bequem lesen werden. Deshalb ist die andere Leseweise zweifellos praktischer — zumal dabei zugleich alle die lästigen Ungenauigkeiten vermieden werden, welche die Schlüsselvertauschung veranlaßt (falsche Oktavlage, fehlende, überflüssige oder abweichende Akzidentalen: ♯, ♭ oder ♮) — nämlich die der Idee der transponierenden Notierung im Prinzip voll gerecht werdende, welche alle Noten nach ihrem Abstande

von c einfach als Intervallzeichen, gleichsam als Zahlen liest, z. B.:

7. a) b)

(von c aus) 5< 7 4< 7< 6> 3> 2> 1 3 5 8

Sieht man in einem gis nichts anderes als das Zeichen der erhöhten Quinte des Grundtones des Instruments, in einem fis die übermäßige Quarte, in es die erniedrigte Terz usw., so ist man mit einem Schlage mit sämtlichen Stimmungen nicht nur der Hörner und Trompeten, sondern auch der Klarinetten und dazu auch der Bügelhörner, Tuben, des Englisch Horn und der veralteten Oboe d'amour, Flute d'amour usw. im reinen.

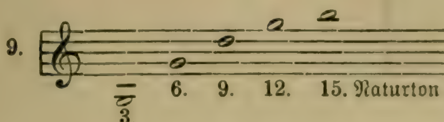
Es bedarf dann für das Lesen der transponierenden Notierung nichts weiter als der deutlichen Vorstellung des Grundtons des betreffenden Instruments, z. B. für A-Klarinette des Umstandes, daß alle Noten Intervalle von A aus (der Unterterz von c) bezeichnen, so daß die Noten von Fig. 7 die Bedeutung erlangen:

8.

(von a aus) 5< 7 4< 7< 6> 3> 2> 1 3 5 8

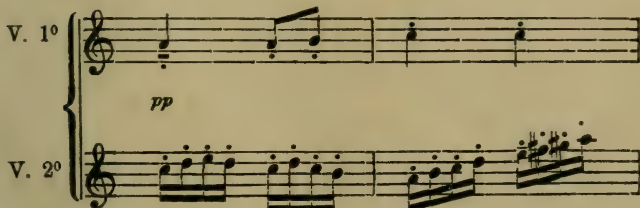
Da im allgemeinen die Stimmung des Instruments in Rücksicht auf die herrschende Tonart gewählt wird, so ist solches nebenher Vorstellen des Grundtones keine allzu arge Zumutung. Der Vorzug des Mittels ist aber, daß es für alle Fälle ausreicht und vor Irrtümern bezüglich der Oktavlage und der Geltung der Akzidentalen bewahrt. Noten wie die Fig. 7 a gegebenen sind schließlich immer verhältnismäßig selten, gruppieren sich aber ohne große Mühe zwischen den die eigentliche Direktive abgebenden, dem Durakkorde des Grundtones angehörenden 1, 3 und 5, die immer als c, e und g

notiert sind. Nimmt man außer diesen auch die der Dominante, die stets als g, h und d notierten:



in sein Bewußtsein auf, so wird man mit den Hornstellen der Partituren der Klassiker schnell zurecht kommen und z. B. Fig. 3 (Scherzo der Eroica) nicht nur in Es-dur, sondern ebenso unter Voraussetzung anderer Stimmung der Hörner in D-dur, A-dur, F-dur usw. abspielen können. Diese mehrfache Verwertung des Beispiels ist durchaus notwendig, wenn dasselbe seinen instruktiven Zweck ganz erfüllen und uns von der Einfügung einer größeren Zahl ähnlicher dispensieren soll. Auch bei den nächstfolgenden Beispielen, soweit dieselben transponierende Instrumente einführen (Fig. 13 ff.), empfehlen wir, die betreffenden Stimmen wiederholt auch in anderer Tonart zu spielen, um sich das Prinzip der transponierenden Leseweise voll und ganz geläufig zu machen.

Verfolgen wir nun erst weiter den Zweck, die Umgruppierung der Stimmen in die rechte Lage übereinander zu üben, so diene dem zunächst die folgende Stelle aus dem Allegretto von Beethovens A-dur-Symphonie, welche die beiden Violinen mehrmals ihre Lage gegeneinander wechseln läßt:



sempre *pp*

Zur Verdeutlichung des Sachverhalts empfiehlt es sich, die kontrapunktierende, in Sechzehnteln gehende Stimme durchweg schwächer zu spielen. Übrigens wird in solchen Stellen der erfahrene Partiturspieler gewöhnlich lieber nicht ganz getreu spielen, sondern vielmehr die begleitende Stimme in eine andere Oktave verlegen und nur dem Hauptthema die Originallage wahren, wie weiterhin zur Darstellung kommen wird. Der Anfänger entschlägt sich dessen zunächst aber ganz und spielt genau was dasteht.

Nicht eine Umgruppierung der Stimme, sondern nur eine wechselnde Verteilung an die beiden Hände erfordert die folgende Stelle aus Haydns bekannter D-dur-Symphonie:

11.

Flauto 1º

Oboe

Fagotto

p *p*

Dieselbe stehe hier als einzige, um daran die Motivierung zu knüpfen, daß wir unmöglich in einem Katechismus des Partiturspiels in größerem Maße von Vorkommnissen Notiz nehmen können, wie sie z. B. jede Fuge in Bachs Wohltemperiertem Klavier in Menge mit sich bringt. Ein an und für sich notengetreu spielbarer, wenn auch noch so vielfachen Rollenwechsel der Hände für die Bewältigung der Mittelstimmen bedingender Satz ist nicht ein spezielles Studienobjekt der Partiturspiellehre, sondern gehört der Klavierschule an. Selbst der Umstand, daß nicht zwei, sondern drei Systeme für die Notierung angewandt sind, ist ja auch in der Klavierliteratur nicht ohne Beispiel (Schumann, Liszt). Daß obige Stelle also etwa so zu spielen ist:

12.

sei nur eben kurz angemerkt, übrigens aber derjenige, dem dergleichen Schwierigkeiten macht, angelegentlichst auf das Studium des Wohltemperierten Klaviers verwiesen, eventuell auf die Vorbereitung für dasselbe durch Bachs dreistimmige Inventionen. Denn wer nicht dergleichen Probleme des polyphonen Klavierspiels zu lösen gewöhnt ist, wird natürlich vollends scheitern, wenn er sich die Stimmen aus unter Umständen weit voneinanderliegenden Einzelsystemen zusammenlesen muß. Bachs Kunst der Fuge in der Gestalt der Ausgabe der Bachgesellschaft oder eines der alten Drucke (in Partitur, in Nägelis Ausgabe in Partitur und darunter zusammengezogen auf zwei Systeme), auch das Wohltemperierte

Klavier in dem Steingräberschen von F. Stade besorgten Partiturdruck werden hier gute Dienste tun, um endgültig mit den Vorstufen fertig zu werden, zumal der allgemeine Bildungswert dieser Studien keiner Worte bedarf.

Es folgen nun noch ein paar kleine Beispiele, in denen die Umlegung der Stimmen und das Lesen transponierender Notierungen nur ganz geringe Schwierigkeiten bereiten.

13. Haydn, Symphonie Es-dur.

2 Corni in Es

V. 1°

Clarinetti in B

V. 1 u. 2

Die Hörner in Es kennen wir bereits als eine Sexte nach unten transponierend; die Klarinetten in B transponieren nur einen Ganzton nach unten. Der Schüler spiele zur Sicherung des Verständnisses der transponierenden Notierung sowohl die kleine Hornstelle als die Klarinettenstelle in einigen andern Tonarten (A-Klarinette [eine kleine Terz tiefer], D-Klarinette [ein Ganzton höher], Es-Klarinette [eine kleine Terz höher], Alt-Klarinette in F [eine Quinte tiefer]). Es wird auch nützlich sein, einmal die Hörner bzw. Klarinetten abzuspielen, wie sie dastehen, und dazu schnell die erforderliche Transposition der Violinen aufzufinden, die dann nötig wird, den Satz zu ergänzen. Da bei wachsender Routine vieles beim Partiturspiel halb instinktiv gehandhabt wird, so ist das keineswegs ein überflüssiges Experiment.

14. J. Raff, Waldsymphonie, Andante.

Clarinetto 1° in B
Fagotti
Corni in F

p cresc. pp poco f poco f p

Hier haben wir außer umzugruppierenden (in die Mitte zu versetzenden Hörnern) gleichzeitig zweierlei transponierende Notierungen: die der B-Klarinetten (einen Ganzton tiefer) und die der F-Hörner (eine Quinte tiefer), was natürlich das Lesen nicht unwesentlich erschwert. Zur Erleichterung sei auf die Parallelität des ersten Horns mit den Spitzentönen des Klarinettensolos aufmerksam gemacht. Das Ablesen geht etwa in der Weise normal vor sich, daß das beginnende

es g der Hörner $\S$ von f also as c erkannt und mit dem as es der Fagotte kombiniert wird, die Klarinette aber direkt mit Heruntersetzung des Anfangstons um eine große Sekunde also mit es beginnend in As-dur nach den Intervallen abgelesen. Natürlich ist es nicht möglich, jeden einzelnen Ton des Klarinettensolos von der Prim b aus als Sekunde, Terz usw. zu bestimmen, vielmehr kombiniert sich mit dem für die Anfangsnoten erforderlichen Transponieren das direkte Ablesen der Sekundanschlüsse unter deutlicher Vorstellung der Skala der Tonart (As-dur). Die Hörner bekommen in der Notierungsweise unserer Symphoniekomponisten niemals Vorzeichnungen beim Schlüssel, sondern jedes erforderliche ♯, ♭ usw. muß zur Note selbst geschrieben werden. Dagegen wird die Tonart des Stückes in der Notierung für Klarinetten bereits durch Vorzeichen angedeutet, hier durch die 2 ♭. Bekanntlich verschieben 2 ♭ die Grundskala um einen Ganzton nach unten (B-dur statt C-dur, G-moll statt A-moll); da nun aber die Grundskala der B-Klarinette bereits selbst um einen Ganzton nach unten verschoben ist (das notierte C-dur wäre B-dur), so wird also durch die 2 ♭ für die B-Klarinette aus B-dur das wieder einen Ganzton tiefere As-dur. Als Hausregel merke der Schüler: die 2 ♭ der Grundtonart der B-Klarinette, ebenso die 3 ♯ der Grundtonart der A-Klarinette müssen mit der Vorzeichnung zusammengerechnet werden, also As-dur = 2 ♭ + 2 ♭; Ges-dur = 2 ♭ + 4 ♭; F-dur braucht nur 1 ♭, hat also bereits in der Grundtonart der B-Klarinette eins zuviel, das durch Vorzeichnung eines ♯ aufgehoben wird (korrekt: bläst die B-Klarinette in G-dur, so bläst sie in der Transposition der Oberquinte ihrer Eigentonart, also in F-dur; oder: F-dur ist die einen Ganzton tiefer als G-dur liegende Tonart). E-dur erfordert auf der A-Klarinette ebenso die Transposition in der Tonart der Oberquinte, d. h. es muß 1 ♯ vorgezeichnet werden, das zusammen mit den 3 ♯ von A-dur die 4 ♯ von E-dur ergibt.

Im Verlaufe des Ablesens eines transponierend notierten Parts wie der Klarinetten in Fig. 14, wird zur Kontrolle, besonders wo Versetzungszeichen vorkommen, die Erinnerung an den Abstand vom Grundtone B herangezogen

werden, z. B. bei dem ♮ e, das als Terz von B (also d) identifiziert wird, desgleichen bei den ♭ g — ♮ g, das als Übergang von der verminderten zur reinen Quinte von B, die Töne fes und ♮ f als richtig ergibt. Natürlich hätte Raff von Rechts wegen dem h—c des 1. Horns entsprechend auch in der Klarinette besser fis g (4< 5) geschrieben oder aber auch im Horn ces—c, das er wohl scheute:

15. Beethoven 9. Symphonie, Scherzo.

2 Corni in D

V. 1º

p

p

V. 2.

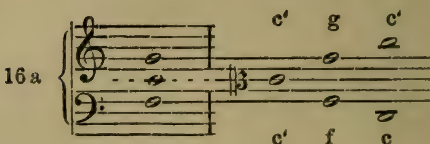
Auch diese Hornstelle werde unter Annahme anderer Stimmungsweisen (in A, B, H, Es, E, F, G) in anderen Transpositionen abgelesen, was zufolge des durchgehaltenen Tonartgrundtons (Note c) keinerlei Schwierigkeiten macht. Gerade solche leichte Beispiele werden viel mehr nützen, das Prinzip geläufig zu machen, als sehr verwickelte, durch welche sich der Schüler nur langsam und mit Mühe durchfindet, ohne besonderen bleibenden Gewinn. Wenn dabei auch wieder die kontrapunktierende Violinstimme transponiert wird, so kann das nur nützlich sein, wenn es auch nicht zur speziellen Aufgabe der Partiturspielübungen gehört.

Ein etwas systemreicheres, aber sonst recht leichtes Beispiel ist die folgende Stelle aus dem ersten Satz von Beethovens B-dur-Symphonie:

16.

Clarinetto 1° in B
dolce.
Fagotto 1°
dolce.
V. 1°
p
V. 2°
p
Vla.
p
Vc. e CB.
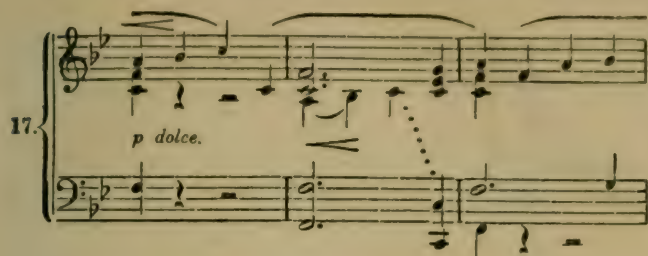
Für diejenigen, denen der Altschlüssel (für die Bratsche) fremd ist, sei hier das einfache Mittel angemerkt, denselben ein für allemal sicher lesen zu lernen. Der Altschlüssel ist nichts anderes als ein verziertes, im Laufe der Zeit unkenntlich gewordenes c (C), wie der Violinschlüssel nichts anderes als ein verziertes g (G) und der Baßschlüssel nichts anderes als ein verziertes *f* ist (F). Die drei Schlüsselnoten f c g bilden eine Quintenkette. f c, c g; das c des C-Schlüssels ist das auf der zwischen der obersten Baßlinie und der untersten Violinlinie fehlenden Linie seine Stelle findende:

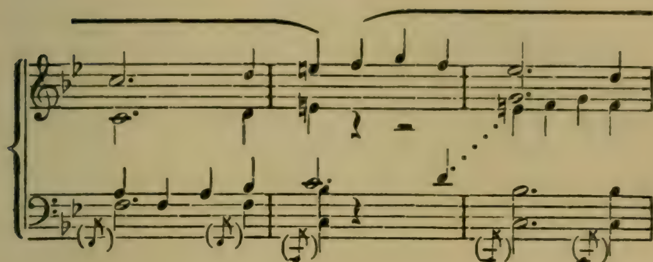


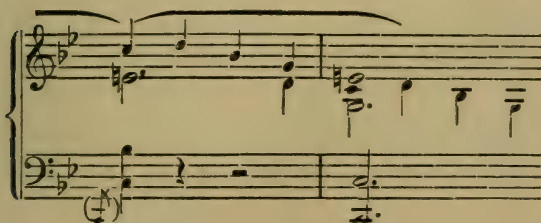
Nimmt man diese Linie als Mittellinie eines Fünfliniensystems, so ist die oberste die G-Linie (die, auf welche der G-Schlüssel [Violinschlüssel] gehört) und die unterste die F-Linie (die, auf welche der F-Schlüssel [Baßschlüssel] gehört). Merkt man sich außer diesen drei „Schlüsselnoten“ noch die Ober- und Unteroktave des c der Mittellinie (c'' als über, klein c als sein Spiegelbild unter dem System), so wird sich leicht aus diesen fünf fest eingeprägten Noten die Bedeutung aller übrigen ergeben. Durchaus mißleitend und verwerflich ist ein einseitiges Vergleichen der Noten des Altschlüsselsystems mit denen des Violinschlüsselsystems, z. B. daß man statt des c, das der Schlüssel zeigt, ein h sieht und dasselbe in c (eine Stufe höher) übersetzt. Wer sich darauf verläßt, durch solches Schieben der Bedeutung neue Schlüssel lernen zu wollen, wird lange brauchen, ehe er Erfolg hat.

Das Beispiel Fig. 16 ist schon nicht mehr ganz getreu am Klavier wiederzugeben, wenigstens wird man zum Teil darauf verzichten müssen, dem Baß die 16' Verdoppelung (in der Unteroktave) zu geben, die den immer mit dem Cello gehenden Kontrabaß bedeutet. Natürlich wird man zu solchem Verzicht sich erst entschließen, wo es die Notwendigkeit gebietet (Takt 4—7), wo nur mehr eine vorschlagsweise Markierung der Töne des Kontrabasses mittels Anwendung moderner Sprungtechnik helfen könnte:

17.







Der durch die geklammerten Vorschlagstöne erzielte Gewinn wäre nicht groß genug, um für die damit bewirkte Erschwerung zu entschädigen. Wir werden sehen, daß es in solchen Fällen genügt, von Zeit zu Zeit den 16′ Baß zu markieren, daß derselbe aber ohne Bedenken für kurze Strecken fehlen kann. In Fällen, wo ein tiefer Baß längere Zeit ausgehalten wird, tut man natürlich gut, denselben immer wieder in Erinnerung zu bringen, z. B. in Mendelssohns Sommernachtstraum-Ouverture bei der Stelle:

18.

Flauti

pp

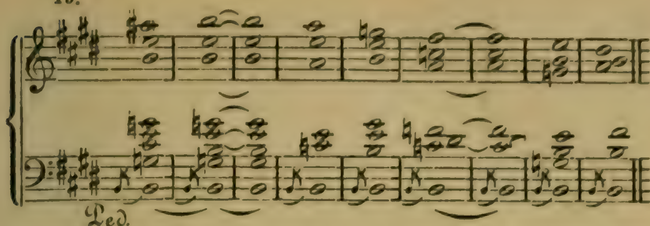
Clarinetti in A

Fagotti

pp

Corni in E

die am Klavier unter Zuhilfenahme des Pedals etwa so wiederzugeben wäre:



was immer noch als getreue Ausführung ohne eigentliches Arrangement gelten muß.

Ganz streng ausführbar ist die bekannte kodaartige Hornstelle aus dem ersten Satze von J. Raffs Waldsymphonie; dieselbe ist aber eine gute Übung für unsere Zwecke durch die Notwendigkeit, das Fagott herunterzudenken und die Spartierung auf 4—5 Systeme, deren eines (die Bratsche) den Altschlüssel hat und eins (der Kontrabaß, der nicht mit dem Cello geht), eine Oktave tiefer zu lesen ist; die Entzifferung der Hornstimme ist freilich mit einmaliger Deutung, das immer wiederholt c—f als f—b erledigt:

20.

Fagott *pp*

Horn in F *pp*

Viola *pp*

Cello

Kontra bass *pp*

Auch hier ergibt sich dem Klavierspieler die Verteilung an die Hände ganz von selbst:

21.

pp

dim.

Die Stelle des Andante der Pastoralsymphonie Beethovens, welche die Vogelstimmen nachahmt, zwingt in der angehängten Kadenz zu einem ganz unbedeutenden Arrangement:

22. (Nachtigall)

Flauto 1°
cresc.
(Wachtel)
Oboe 1°
Clarinetti in B

tr
a 2 (Kuckuck)

Fagotti

Corni in B

V. 1°

V. 2°

Vla.

Vc. u. KB.

p

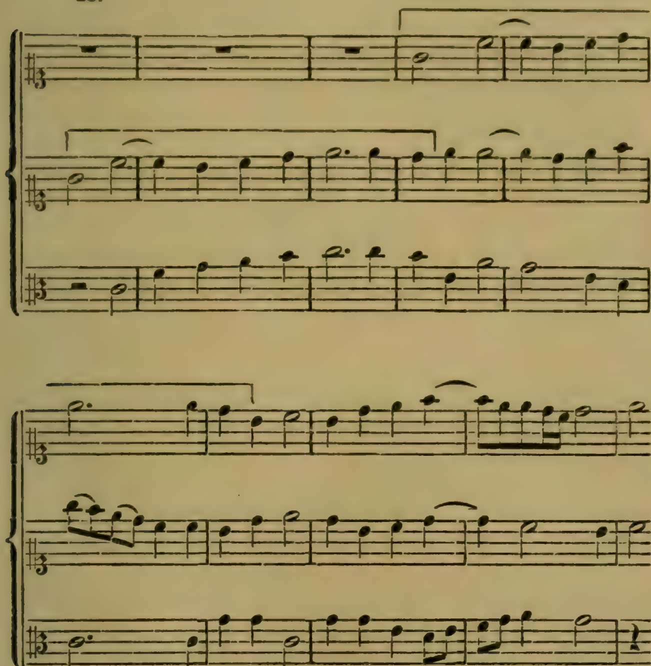
Klavierarrangement des Schlusses:

a) p — oder: b)

Hier muß entweder darauf verzichtet werden, die Hornquinte c f vernehmlich zu machen und auch die Oktavverdoppelung des es—d der 2 Violinen durch die Bratsche muß fallen (a) oder aber die Wiedergabe des Kontrabasses in der Unteroktave des Cello wird unmöglich (b).

Zwei kleine Beispiele mögen auch die Probleme veranschaulichen, welche der polyphone Vokalsatz des 16. Jahrhunderts mit seinen mannigfachen Übersteigungen der Stimmen bedingt. Zunächst eine dreistimmige Stelle (2 Soprane und Alt) aus der fünfstimmigen Motette „Canite tuba in Sion" von Palestrina (Rorate coeli desuper et nubes pluant justum):

23.



Einer Wiedergabe für Klavier bedarf es nicht, wohl aber mögen die Stelle öfter durchgespielt werden und zum Durchspielen ganzer mit den vier Singstimmen notierten Vokalsätze Anregung geben. Dabei werde den die Stimmen durchlaufenden thematischen Bildungen (vgl. die geklammerte Phrase)

besondere Aufmerksamkeit zugewandt. Das bloße Zusammenlesen und Zusammengreifen der Noten wäre ja eine eines guten Musikers unwürdige handwerksmäßige Verwendung seiner Kenntnisse; vielmehr wird er fortgesetzt den gesamten motivischen Aufbau und die harmonische Kadenzierung im Auge behalten, so daß das Stimmengewebe zu einer in der mannigfachsten Weise verschränkten Kette motivischer Bildungen voll bestimmten Ausdrucks wird. Der 5. Band von Ambros Musikgeschichte, oder was sonst immer dem Schüler von älterer Musik erreichbar ist, diene zur Vorbereitung und Vermannigfaltigung seiner Übungen, so daß er auch mit stimmenreicheren Gebilden sich abfinden lernt.

Ein sechsstimmiges Bruchstück aus dem vierten der „Davidischen Bußpsalmen" des Orlando di Lasso gebe weitere Anregung:

24.

Si - cut e-

rat in princi-pi - o et

nunc et sem - - - - per.

Hier sind vier Klauseln (Schlußformeln) wohl kenntlich, die beiden ersten in C-moll, die dritte in B-dur, die vierte in Es-dur. Solche Klauseln bilden die Hauptführer zur Gewinnung von Ruhepunkte bedeutenden Einschnitten, die aber oft genug durch thematische Neueinsätze einzelner Stimmen miteinander verschränkt sind. Den durch die Klauseln bewirkten Endempfindungen halten die durch hervorstechende thematische Bildungen bewirkten Anfangsempfindungen die Wage. Beiden hat der Spieler, wenn er seine Aufgabe recht erfaßt, fortgesetzt zu folgen und wird damit schnell zu einem vertieften Verständnis des polyphonen Stils gelangen, das seine eigene produktive Tätigkeit in der ausgiebigsten Weise befruchten muß. Zur Erleichterung und zur Kontrolle stehe hier auch der auf zwei Systeme zusammengerückte Satz:

25.

Die großen Schwierigkeiten des Partiturspiels eines polyphonen Tonsatzes, dessen Stimmenzahl vier übersteigt, beruhen darauf, daß die fünf, sechs und mehr Stimmen jede ihren eigenen Gang nehmen und nicht wie die vielen Stimmen eines Orchestersatzes zum Teil nur unisono- oder Oktavverdoppelungen eines beschränkten den eigentlichen Kern bildenden Satzes sind. Trotzdem solche Sätze, und wenn sie acht und mehr Stimmen beschäftigen, selten über das Spannvermögen zweier Hände auf dem Klavier oder der Orgel hinausgehen, so daß mit seltenen Ausnahmen tatsächlich alles durch einen Spieler wiedergegeben werden kann, was die Stimmen bringen, ist doch eine vollständige Durchdringung derselben mit dem Verständnis oft genug eine sehr schwere Aufgabe. Freilich geht auch bei der Wiedergabe auf Klavier oder Orgel doch sehr vieles Charakteristische verloren, da die häufigen Kreuzungen der Stimmen, die im Chor sich durch den verschiedenen Charakter der Stimmgattungen (Baß, Tenor, Alt, Sopran) deutlich abheben und unterscheidbar bleiben, auf dem Klavier oder der Orgel in einem alles nivellierenden Gleichklange verschwinden. Der Spieler kann allerdings mit seiner Phantasie vieles ergänzen, und nicht für den Hörer, sondern für den studierenden Spieler selbst sind diese Übungen gemeint. Darum lasse er sich die Mühe nicht verdrießen, immer und immer wieder das Studium von a capella-Vokalsätzen größerer Stimmenzahl in Angriff zu nehmen, bis er es in der Auffassung im Detail wie im Großen zu einer ihm selbst Genuß verschaffenden Fertigkeit gebracht hat. Liegt schon in der Durchdringung solcher komplizierten Schöpfungen selbst ein großer Wert für den nach höheren Zielen strebenden Musiker, so ist aber auch nicht zu übersehen, in welch eminentem Maße ihm die damit gewonnene Routine und schnelle Übersicht für andere Zwecke zustatten kommt. Die verwickeltsten Stellen in modernen Orchesterpartituren sind leicht durchsichtig für den, der mit dem Stimmengeflecht der Meister der Polyphonie vertraut ist. Mit schnellem Blick unterscheidet er alles nur verstärkende Beiwerk und erkennt den Kern der motivischen Bildungen in den buntesten Umrankungen.

Darum zum Schlusse dieses für das eigentliche Partiturspiel ja nur vorbereitenden Kapitels nochmals den Hinweis, daß die wichtigste Vorschulung für die zu lösenden Aufgaben die Ausbildung des Verständnisses für die kompliziertesten Verschlingungen des polyphonen Tonsatzes ist, und daß darum das Spielen Bachscher Klavier- und Orgelwerke, wie älterer Vokalsätze aller Art im imitierenden Stil das solide Fundament bilden muß, auf dem weiter gebaut wird. Dafür bedarf es freilich keines Lehrbuchs, sondern nur ernsten Willens und ausdauernden Fleißes. Gegenüber dem damit aufgespeicherten Schatze von Kenntnissen, von wirklichem künstlerischen Vermögen, erscheint sogar schließlich die gesamte eigentliche Anleitung zum Partiturspielen kaum als mehr denn eine Zusammenstellung praktischer und utilitarischer Winke zur haushälterischen Verwendung jenes wertvollen Besitzes; fortgesetzt handelt es sich dabei um Kompromisse, um Einstellung notdürftig genügender Surrogate für ein wohl erkanntes und voll gewürdigtes Vollkommeneres, das eben voll und ganz nur in seiner ursprünglichen Gestalt und Bestimmung für ein größeres Ensemble Ausführender zur Geltung kommen kann, beim Partiturspielen aber bewußt durch unvollkommene skizzenhafte Ersatzbildungen vertreten werden muß. Mit andern Worten: das Partiturspielen kann eigentlich nicht zum Partiturenverständnis hinführen, setzt vielmehr dieses voraus.

Lassen wir uns durch diesen Schluß nicht vom weiteren Verfolg unseres Weges abschrecken; denn eines ist doch nicht zu übersehen, nämlich, daß doch das Spielen einer Partitur den sinnlich lebendigen Klang, wenn auch nicht voll und ganz, so doch in einer nicht gering anzuschlagenden Stellvertretung vermittelt und damit die Tonphantasie gar bedeutsam anregt und kräftigt. Ja, man wird mit Recht sagen dürfen, daß man zwar nur das recht wird aus der Partitur in Klavierklang übersetzen können, was man verstanden hat, daß aber eben doch das Verständnis durch solche Übungen immer mehr gefestigt und gekräftigt und dadurch befähigt wird, an immer schwerere Aufgaben heranzutreten. Und so wird man weiter schließen dürfen, daß das Studium der polyphonen

Klavier- und Vokalmusik nicht nur für die Anfänge des Partiturspiels vorbereitet, sondern vielmehr für dessen gesamte Übung dauernd das wichtigste Mittel der Förderung bleibt. Für die Bewältigung einfacher Orchestersätze im Partiturspiel erweist sich eine das Anfängerstudium im polyphonen Spiel nicht überschreitende Bildung bereits als ausreichend; für die volle Durchdringung der erhabensten Schöpfungen der Großmeister bedarf es des ganzen Rüstzeugs der polyphonen Schulung. So und nicht anders bitte ich die Hinweise auf die polyphone Literatur zu verstehen; dieselbe kann nicht absolviert werden, um dann zu größeren, schwereren Aufgaben überzugehen, sondern sie bleibt fortgesetzt der treue Mentor bis zur Erreichung der höchsten Ziele. Das notengetreue Spielen direkt für Klavier oder Orgel geschriebener Fugen und anderer streng gearbeiteten Sätze, wie auch von einem Spieler lückenlos auszuführender Vokalsätze, bleibt also für alle Stufen des Partiturspiels die allerwichtigste Vorübung, die mehr als alles andere das Verständnis und die Übersicht fördert. Aus bereits aufgezeigten Gründen müssen wir es aber ablehnen, demselben im vorliegenden Lehrgange durch Einfügung einer größeren Anzahl von Übungsbeispielen einen breiteren Raum einzuräumen, so wenig wir das gleichfalls eine der Hauptgrundlagen bildende Generalbaßspiel hier systematisch üben können. Vielmehr kann hier nur dargestellt werden, wie auf Grund der anderweit erworbenen Fähigkeiten und Fertigkeiten das Partiturspielen ein von der notengetreuen Wiedergabe unter Umständen sehr stark abweichendes Arrangieren einer für ein größeres Ensemble geschriebenen Musik für einen einzigen Spieler am Klavier wird.

II. Einfache Formen der Umlegung.

Wir gehen zum eigentlichen Partiturspiel über, indem wir den Versuch machen, ein ganzes Werk, das für ein Ensemble geschrieben ist, zusammenhängend am Klavier durchzuspielen. Mozarts Streichquartett in D-dur (Köchel 575), das ja in der kleinen Payneschen Partiturausgabe jedem Schüler bequem erreichbar ist, mag als Unterlage für diesen ersten praktischen Versuch dienen, in welchem wir Gelegenheit in Menge finden werden, allgemeine Bemerkungen anzuknüpfen. Da für Streichinstrumente keinerlei transponierende Notierungsweisen in Anwendung kommen, so begegnet hier dem Klavierspieler nichts anderes Ungewohnte als der Gebrauch des Altschlüssels für die Bratsche. Für das Violoncell wird wohl sonst für solistische Stellen vielfach der Tenorschlüssel angewandt; Mozart hat statt dessen mehrmals den Violinschlüssel eingeführt, und zwar mit der Geltung, die derselbe in Chorpartituren hat, wenn er für die Tenorstimmen angewandt wird: eine Oktave höher notiert, als die Töne gemeint sind. Diejenigen, welche bereits bei den Harmoniearbeiten sich mit solchen Notierungsweisen vertraut gemacht haben, also auch an die Einzelstellung der vier Stimmen auf besondere Systeme gewöhnt sind, finden somit überhaupt keine anderen Hindernisse als die gelegentliche Unspielbarkeit des Satzes, wie er da steht, mit nur zwei Händen, also das, was eben das Problem des Partiturspiels ausmacht. Da das gewählte Quartett sehr durchsichtig und fast durchweg homophon gearbeitet ist, so sind auch die Aufgaben auf diesem Gebiete ziemlich einfache und leicht zu lösende.

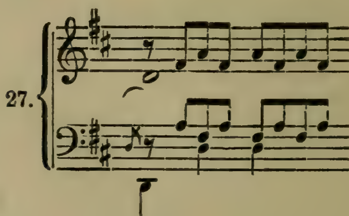
Die ersten acht Takte (bis zum Einsatz des Cello) wird auch der absolute Neuling glatt herunterspielen, ohne auch nur eine Note auszulassen oder umzulegen. Hat er sich die Bedeutung des Altschlüssels in der Seite 24 aufgewiesenen Weise klar gemacht, so wird er ohne langes Besinnen die Note der ersten vier Takte als d ablesen (und zwar darum, weil sie direkt über dem eingeprägten c liegt). Der kontrollierende Lehrer tut gut, den Neuling immer wieder auf die Bedeutung der Mittellinie als c, und zwar als das mittelste c

des Klaviers hinzuweisen. Diejenigen, welche nach einer meiner Klavierschulen die Noten gelernt haben, werden sich sofort darein finden, daß neben der Violin- und Baßbedeutung auch noch andere Bedeutungen eines Fünfliniensystems möglich sind. Takt 6 wird der Schüler, nachdem er das a der Bratsche richtig vom Mittel-c aus bestimmt hat, einfach die Sekundfolge a h cis d ohne weiteres Nachdenken und ohne abermalige besondere Entzifferung ablesen (parallel in Terzen mit dem cis d e fis der zweiten Violine) und in den beiden folgenden Takten (7 und 8) überhebt ihn die Konstatierung des Oktavverhältnisses des ais der Bratsche zu dem der ersten Violine ganz der Mühe, die folgenden zehn Noten einzeln zu lesen. Derartige Erleichterungen der Arbeit des Ablesens findet zwar der Schüler selbst bald heraus; ein umsichtiger Lehrer wird aber viel Zeit sparen, wenn er bei jeder Gelegenheit von Anfang an auf dieselben aufmerksam macht.

Mit dem 9. Takt, wo die zuerst von der ersten Violine vorgetragene Hauptmelodie in der Bratsche erscheint und der Satz durch Hinzutritt des Cello vierstimmig wird, tritt aber die Frage an uns heran, ob wir uns genau an die Notierung halten oder aber uns eine Abweichung gestatten sollen, um die Melodie besser heraustreten zu lassen. Die ganz strenge Ausführung ist keineswegs unmöglich:

26.

Allein hiergegen ist mehreres einzuwenden, einmal die doch recht unbehagliche Technik im ersten und letzten dieser Takte, welche die Heraushebung der Melodie durch stärkere Tongebung erfordert (in für Klavier erfundenen Sätzen homophonen Charakters wird man dergleichen höchst selten finden), und dann die Unmöglichkeit, den begleitenden Achteln das verlangte Legato zu wahren. Die in der zusammengezogenen Notierung sofort auffallende Tonrepetition (1. Takt fis, 2. Takt c, 3. Takt h, 4. Takt cis und dann e) fällt im Klaviersatz auf, zerstört das Legato und bringt einen Unterschied gegenüber den ersten vier Takten hervor, der gar nicht beabsichtigt ist und auch in dem Satz für die Streichinstrumente gar nicht existiert. Die erste Violine trägt ihr fis a fis a ebenso vollkommen gebunden vor, wie die zweite ihr a fis a fis, und der Wegfall dieser Wirkung ist ein entschiedener Verlust. Ein möglicher Ausweg wäre, der Figur der zweiten Violine das tiefere fis zu geben (das der Violine fehlt):



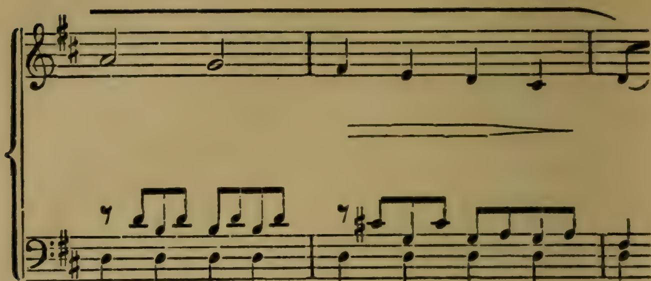
Aber das Mittel wäre nur in diesem einen Takte mit Erfolg anzuwenden; eine entsprechende Umlegung in den folgenden Takten würde zwingen, unter die Baßtöne hinabzuschlagen, was die Zeichnung entstellen und den Satz verderben müßte. Besser durchführbar wäre der Versuch, die Achtel-Tonrepetition zum Teil durch die ruhigere in Vierteln zu ersetzen:

28.

oder:

Doch auch diese Versuche belasten noch immer die Technik mehr, als der Einfachheit der Stelle entspricht; denn im Grunde bedeutet dieselbe nichts weiter, als die Wiederholung des Anfangs in der tieferen Oktave. Wir werden deshalb ohne ernste Bedenken auch davon absehen können, daß im ersten und letzten Takte die Begleitung zum Teil über die Melodie zu liegen kommt, und vielmehr durchweg in ähnlicher Weise begleiten wie in den Anfangstakten:

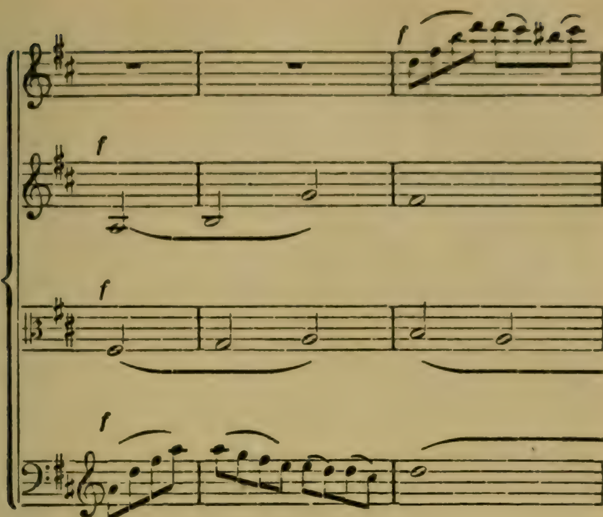
29.

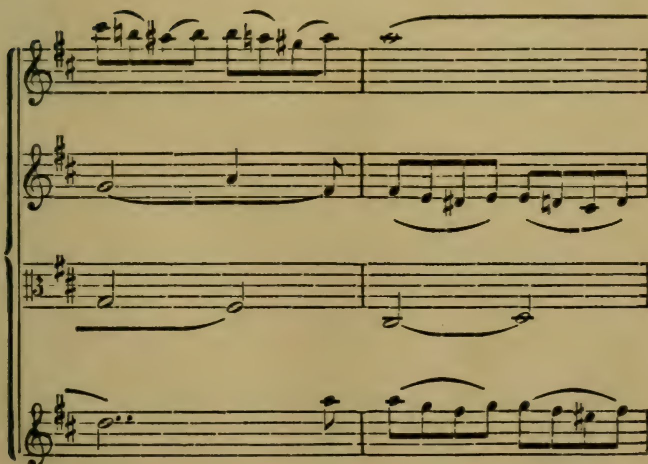


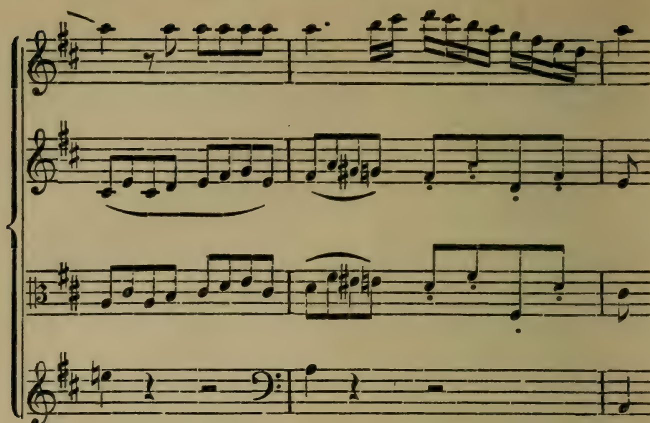
Mit dem Wagnis dieser Vereinfachung tun wir einen bedeutsamen Schritt vorwärts auf dem Gebiete des Partiturspiels. Denn natürlich setzt ein solches Vorgehen die bewußte Unterscheidung des Wichtigen, Hauptsächlichen und des Nebensächlichen in der Intention der Komponisten und in der Wirkung voraus. Wir haben uns dahin entschieden, daß nicht die Deckung der Melodie durch die Begleitung im 9. und 12. Takt eine speziell beabsichtigte Wirkung ist, wohl aber das Weitergehen des Legato; daß wir die Begleitung in Takt 9—12 statt drei Stimmen nur zweien übertrugen, ergab sich in Rücksicht auf den geringen Abstand des Basses von der Melodie. Wir hätten noch einen Schritt weiter gehen und der Mittelstimme ganz genau die Gestalt der zweiten Violine in Takt 1—4 geben können, ohne fürchten zu müssen, der Intention des Komponisten zu widersprechen.

Die nächsten Takte sind wieder ohne jede Veränderung notengetreu am Klavier wiederzugeben. Daß Takt 14 die beiden Violinen unter der Melodie liegen, ist uns nichts Neues mehr und bedingt nur wieder die Umgruppierung, aber unter strengster Wahrung der geschriebenen Tonhöhe. Takt 23 übernimmt das Violoncello (mit Violinschlüssel notiert) die Führung und veranlaßt durch fünf Takte eine leichte Erschwerung für das Lesen:

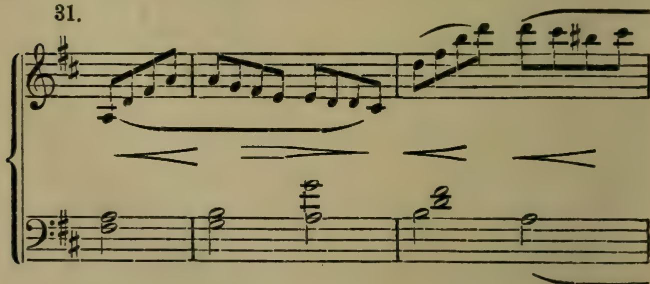
80.







Das Cello im Violinschlüssel ist, wie bemerkt, hier eine Oktave tiefer zu lesen als die Notierung, beginnt also mit demselben a wie die zweite Violine. Natürlich übernimmt zunächst die rechte Hand das Cello, muß es aber Takt 25 der linken überlassen, um die erste Violine zu übernehmen. Takt 27—29 sind die Grenzen der Spielbarkeit auf dem Klavier überschritten und wird Takt 27 der Verzicht auf das hohe a zur Notwendigkeit; dasselbe ist aber durch das eine Oktave tiefere ohne wesentliche Einbuße zu ersetzen. In Takt 30—32 wird man dagegen lieber auf die tiefen Baßtöne verzichten, so daß die ganze Stelle sich etwa gestalten wird:



NB.

Die ersten zwölf Takte des nun folgenden zweiten Themas bedingen zwar wiederholt Umgruppierung der Stimmen, da die Melodie mehrmals durch die in parallelen Terzen kontrapunktierenden Begleitstimmen hinaufsteigt:

32.

V. 1°
V. 2°
Vc.
dolce

x.

Doch ist alles notengetreu spielbar und es darf nichts verändert werden, da offenbar die Stimmenkreuzung hier ein beabsichtigter Effekt ist. Dagegen sind Takt 44—47, wie sie dastehen, wieder gänzlich unspielbar, so daß sie unbedingt einer Bearbeitung bedürfen, die sie klaviermäßig macht. Dabei muß vor allem die Nachahmung des Motivs der ersten Violine durch die zweite Violine unverstümmelt erhalten werden:

33.

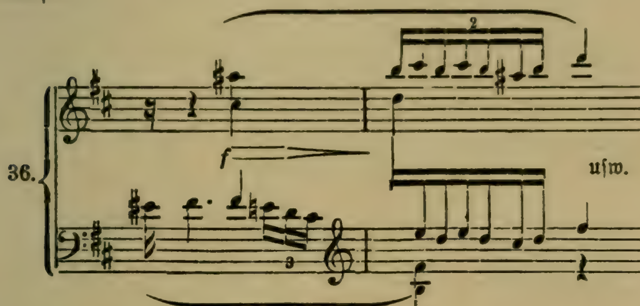
Eine allen Anforderungen gerecht werdende Lösung ist nicht wohl möglich, man müßte denn zur Sprungtechnik seine Zuflucht nehmen, um auch das tiefe E des Cello zu retten:

ein Ausweg, der freilich für den Nichtpianisten schwer gangbar ist und jedenfalls für einfachere Aufgaben aus dem Spiele bleiben sollte. So bleibt denn nichts anders übrig, als für den Akzent auf den Schwerpunkt von Takt 44 und 45, auf das tiefe E zu verzichten und die sforzando-Akkorde Takt 46—47 durch bequeme Klaviergriffe zu ersetzen; dabei würde es kaum etwas verschlagen, wenn man die Imitation zur Vermeidung zu dünner Klangwirkung eine Oktave tiefer legte und zur Füllung des vergrößerten Abstandes der rechten Hand ein mittleres e zufügte:

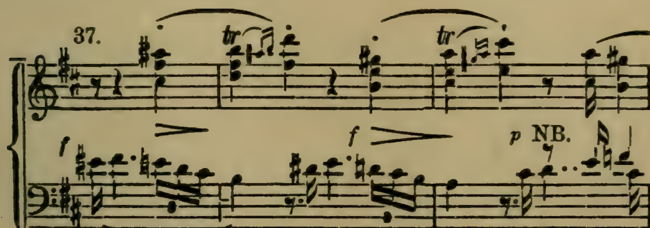
35.

Hält man als leitenden Gesichtspunkt fest, daß eine klaviermäßige Umgestaltung des Orchestersatzes doch eben das Ziel des Partiturspiels ist, so wird man, ohne sich der Impietät zeihen lassen zu müssen, derartige Abweichungen jederzeit wagen dürfen, vorausgesetzt natürlich, daß man damit nicht Hauptzüge der Zeichnung verletzt.

Die Schlußanhänge des ersten Teils, die nun folgen, erfordern noch eine ganze Reihe ähnlicher leichten Umgestaltungen. Takt 49—54 sind streng ausführbar und gut klaviermäßig. Dagegen würde es zwecklos sein, sich für Takt 55—57 mit einer notengetreuen Ausführung abzuquälen, etwa in dieser Weise:



was immer nur mühselig herausgebracht werden wird; vielmehr genügt es hier vollständig, das Hauptmotiv allein der linken Hand zu geben und die weit gelegten Akkorde der drei Oberstimmen nach Gewohnheit des Generalbaßspiels in enge Lage zu bringen und den Triller nur in der Oberstimme zu markieren:

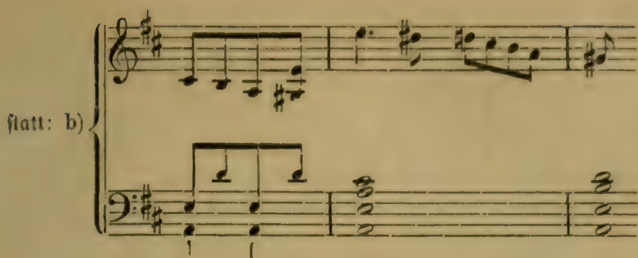


Der piano-Stelle (NB.) wird man dagegen wieder streng ihre Fassung wahren, was in keiner Weise als Lagenwechsel auffallen wird. Takt 61—64 vertragen wiederum eine kleine Freiheit der Behandlung, sofern man die Akkorde unter den Triolen ohne Schaden unter Auslassung des die rechte Hand inkommodierenden hohen e auf drei Töne reduzieren und Takt 63 die beiden Unterstimmen zu einer verschmelzen wird:

38.

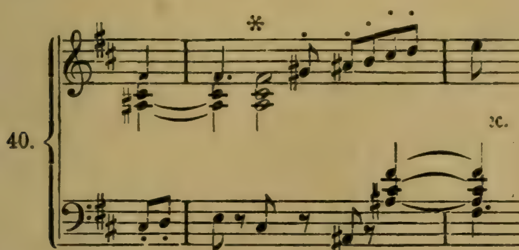
Obwohl die Form von Fig. 38a keine sonderlichen Schwierigkeiten bereitet, ist doch die vereinfachte offenbar die für das Klavier (besonders auch bei Mozart) gewohnheitsmäßige und erfüllt hier vollständig ihren Zweck. Eine leichte kleine Vereinfachung wird man Takt 70 eintreten lassen, nämlich:

39 a)



Auch für diese ist nicht sowohl die Unspielbarkeit des Originals entscheidend als das vollständige Genügen der vereinfachten Form im vorliegenden Falle. Fig. 39b verdunkelt noch dazu im Auftakt unnötig die Stimmführung, was natürlich im Quartett zufolge der reservierten Tongebung der Bratsche nicht hervortritt.

Die ersten acht Takte des zweiten Teils (Anfang der Durchführung, Takt 78—85) sind notengetreu spielbar; doch ist dazu zu bemerken, daß für die Synkopenakkorde, wo die Hand anderweit benötigt wird, das Angeben genügt und nicht volles Aushalten erforderlich ist:



Es ist das eine der wichtigsten und ausgiebigsten Freiheiten des Klaviersatzes, daß markiert angegebene aber schnell verlassene Töne als weiterklingend gelten und verstanden werden können, so hier der mit * versehene Akkord, der ja zur Not ausgehalten werden könnte, wozu aber keinerlei zwingender Grund vorliegt. Durch das Pedal ist hier sein deutliches Weiterklingen, auch wenn man ihn losläßt, erreichbar;

es muß aber betont werden, daß auch, wo das nicht geschehen kann, das bloße Angeben eines Tones auf den Moment seines Eintritts für die Illusion des Spielers und Hörers genügt, ihn auch als länger dauernd hinzustellen, wo der Zusammenhang es erfordert. Das ist das gute, durch allgemeine Gewöhnung verbriefte Recht des Klaviers, auf dem ein wesentlicher Teil seiner Fähigkeit, einen breiten vollstimmigen Satz zu vertreten, beruht.

Ein Problem stellen wieder die nicht streng ausführbaren Takte 86—93:

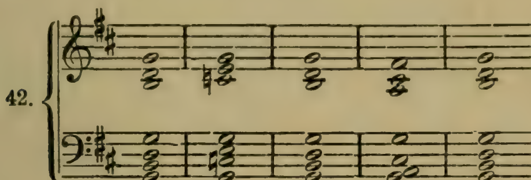
41.

p

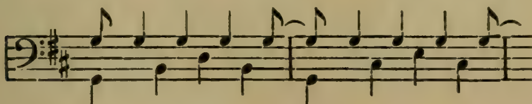
p

p

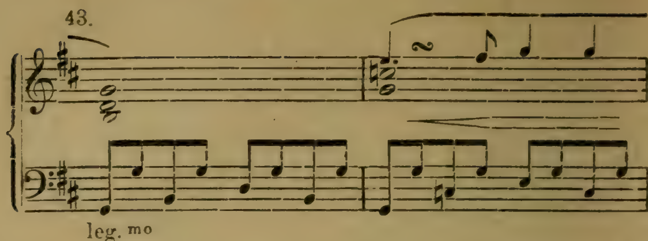
Die beschauliche Ruhe, welche die Begleitung dieses Gesangs durch das durchgehaltene g der Bratsche und durch die legato-Arpeggien der zweiten Violine (in Achteln) und des Cello (in Vierteln) verbreitet, darf keinesfalls durch die Mühen einer versuchten notengetreuen Wiedergabe gefährdet werden, vielmehr muß auch der Klavierspieler eine Form ausfindig machen, welche dieselbe Ruhe der Stimmung verbürgt. Vergegenwärtigen wir uns die rhythmischen Elemente der originalen Begleitform, so sehen wir Achtelfiguration (Bratsche) verbunden mit Viertelfiguration (Cello), aber durchaus mit dem Charakter des Stillstehens auf g, lediglich mit Bewegung der Töne des G-dur-Akkords zu Nachbartönen. Figuriert ist die Harmonie:

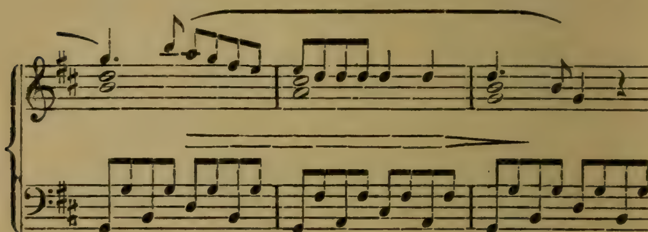
42. 

Wir werden daher den Charakter wahren, wenn wir die Achtelbewegung und das gehaltene g der beiden Mittelstimmen durch ein in Achtelsynkopierung wiederholtes g dem Baß gesellen und der Melodie zur Füllung (als Ersatz für die aushaltende zweite Violine) so viel Harmonie beigeben, als die rechte Hand bequem mit erreichen kann; anstatt des etwas steif und unnötig kompliziert aussehenden:

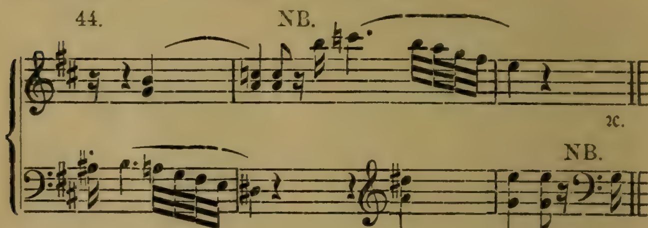


geben wir aber vielmehr der linken Hand die damit völlig identische legatissimo zu spielende Notierung in lauter Achteln, die zugleich noch ein ausgehaltenes g im Baß mit vorstellt, also:

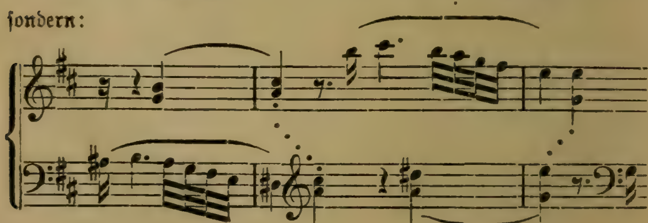




Die nächsten Takte bedürfen wieder keines Arrangements, sind aber eine vortreffliche Übung, wegen der wiederholten Lagenwechsel. Natürlich spielt man nicht:



sondern:



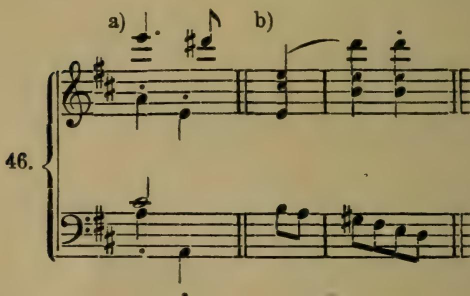
d. h. die Tonrepetition geht besser an die Hand über, welche in derselben Lage zu tun bekommt, anstatt daß dieselbe Hand die Repetition ausführt, um dann schnell einen gewagten Sprung zu machen. Das sind freilich rein klaviertechnische Dinge, die eigentlich gar nicht hierher gehören. Die gedrängte Imitation von Takt 98 hat, da dieselbe möglich ist, Anspruch auf ganz strenge Wiedergabe:

45.

2 mal

NB.

Takt 101—102 (bei NB.) ist aus technischen Gründen die Ersetzung des ausgehaltenen es der 2. Violine durch ein wiederangegebenes erwünscht; denn verlassen muß das es nach dem Schleifer b a g jedenfalls werden, dadurch entsteht aber die Gefahr, es gänzlich aus dem Gefühl zu verlieren und die Stimmführung irrtümlich aufzufassen. Die Hinüberbindung des es in den folgenden Takt ist dann natürlich ganz wirkungslos. Auch die letzten Takte der Durchführung (Takt 105—116), der Rückgang zum 1. Thema enthalten noch einige Kombinationen thematischer Motive, sind also nicht eigentlich homophon, sondern mit kontrapunktischen Elementen durchsetzt, welche strengere Berücksichtigung erfordern und daher, weil der Satz die Grenze der Spielbarkeit auf dem Klavier überschreitet, einige Schwierigkeiten macht. Sprungtechnik (Arpeggierung) für Stellen wie diese anzuwenden:

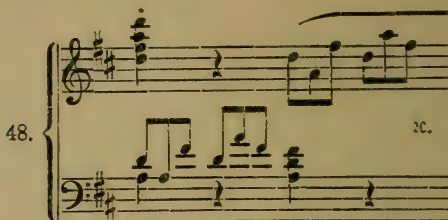


würde nur dann zu empfehlen sein, wenn Gründe vorlägen, alle Noten an ihrer Stelle zu konservieren, d. h. wenn alles thematisch und nichts nur füllend wäre. Das ist aber nicht der Fall, ja bei a) macht die zweite Violine offenbar nur das staccato-Heruntertreten des Cello mit, bei b) treten die drei Stimmen ebenso ersichtlich zusammen akkordisch hinauf und ist lediglich die Oberstimme genau zu konservieren. Wir werden deshalb die Stelle etwa so spielen:

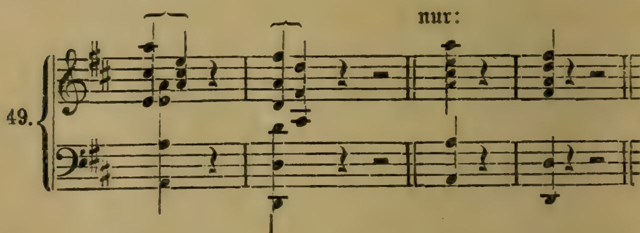
47.

Thema

Die Wiederkehr der Themen ist so getreu, daß auch die Takt 158 einsetzende Transposition kein neues Problem bringt. Nur Takt 176 weicht etwas von Takt 61 ab, da die Triolen in tiefer Lage der 1. Violine einsetzen und sich erst in die hohe Lage hinaufarbeiten; deshalb wird der erste Akkordakzent in hoher Lage gegeben werden müssen, während die andern in ähnliche Lage rücken wie Takt 61:



Selbstverständlich werden die den Satz abschließenden beiden Akkordschläge, deren Formen rein violintechnische Gründe haben, durch zwei klaviermäßige volle Griffe ersetzt, welche nur die Höhen- und Tiefengrenzen als das allein Hervorstechende konservieren, also statt:



Solche über die Saiten gerissene Akkorde waren zu Mozarts Zeit besonders zu Anfang von Symphonien, Quartetten usw. etwas allbeliebtes und zeigen bei allen Komponisten fast immer dieselben Formen, nämlich eben die bequem zu greifenden Lagen. Ich stelle hier, wie sie mir zur Hand kommen, für die Violine die häufigsten zusammen:

50.

C-dur: G-dur:

F-dur: D-dur:

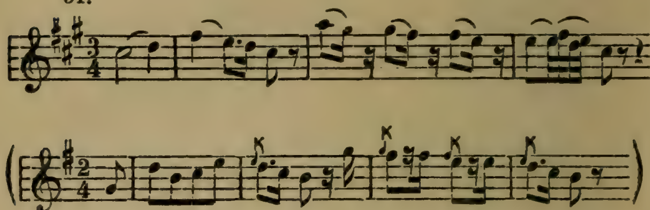
B-dur: A-dur:

Es-dur: E-dur:

Die Mehrzahl derselben ist durchaus unklaviermäßig (mit bis zu zwei Oktaven Spannweite); es wäre töricht, dieselben beim Partiturspielen getreu reproduzieren zu wollen, da sie in weitaus der Mehrzahl keinerlei besonderer künstlerischen Intention entspringen, sondern oft genug vielmehr diese den Spezialbedingungen der Technik des Instruments anpassen. Deshalb ist es nur korrekt, für Klavier solche Akkordakzente auf Klaviermanier zu geben. Selbst die Konservierung des höchsten Tons ist nicht immer geboten. Besonders wo außer den Streichinstrumenten auch Bläser mitwirken (in Symphonien usw.), wird man gut tun, sich zu überzeugen, ob die Spitzen der Violinakkorde wirklich als Spitzen gemeint, oder nur aus technischen Gründen sich ergebende zufällige Formen sind.

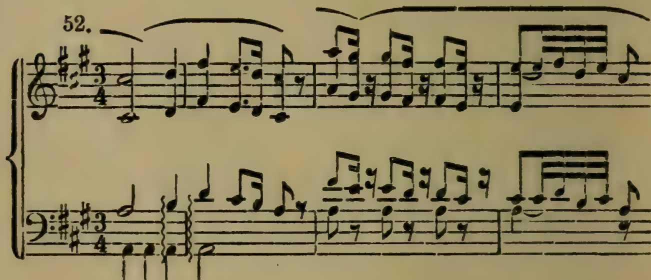
Wir kommen zu dem Andante des Quartetts, dessen Hauptthema trotz abweichender Taktart eine starke Verwandtschaft mit Mozarts Komposition des Goetheschen „Veilchen" zeigt:

51.



Das erste Thema ist durch 13 Takte den in Oktaven gehenden Violinen übertragen, unter der zweiten Violine gesellt sich noch in parallelen Terzen durch 11 Takte die Bratsche. Da sich das Cello nicht weit von der Bratsche entfernt, so ist der Satz leicht ganz getreu zu reproduzieren, wenn man für die linke Hand ein wenig Sprungtechnik in Anspruch nimmt; die rechte spielt dann fortgesetzt die Oktaven. Für die Zweiunddreißigstel im 4. Takt beschränkt man sich auf einfaches Spiel:

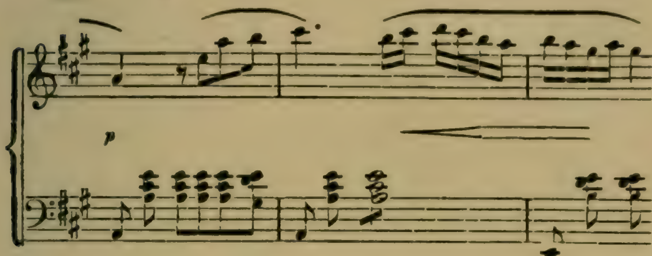
52.



Dagegen wird man den zweistimmigen Satz Takt 16—17 wie er da steht mit beiden Händen in Oktaven spielen. Der zur Dominante modulierende Mittelsatz zeigt zunächst eine dem Klavierspiel vertraute Form, nämlich eine von der rechten

Hand zu spielende Melodie und dazu eine der linken Hand zu übertragende Begleitung, die einen Baß auf den Taktanfang markiert und die Zwischenzeiten harmonisch durch die nachschlagenden Mittelstimmen füllt:

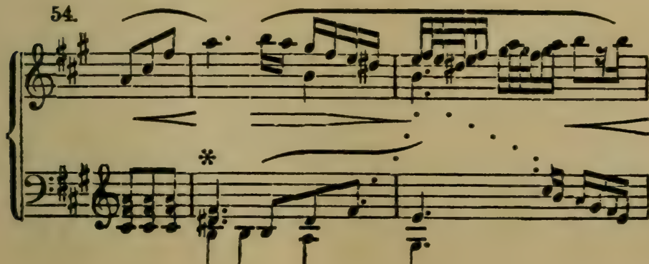
53.
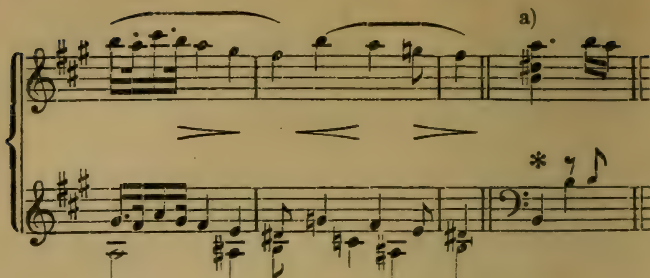


Diese zweitaktige Melodiephrase läuft durch alle vier Stimmen (Cello, 2. Violine, Bratsche) und die Begleitung wechselt dadurch mehrfach unbedeutend ihre Lage, ohne jedoch eine Bearbeitung fürs Klavier zu bedingen, da sie fortgesetzt getreu spielbar bleibt. Doch ist es nötig, wenn man die Lage genau beibehält, die die Begleitung in derselben Oktave durchkreuzende Melodie etwas stärker zu spielen, um die Textur kenntlich zu erhalten.
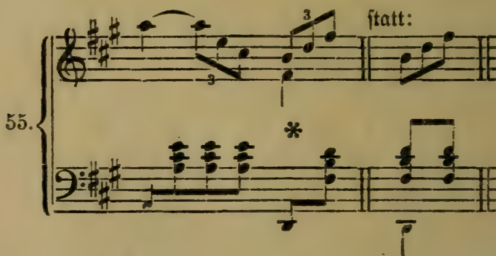
Erst Takt 27 wird die Lage zu weit und bedingt entweder Verzicht auf groß H im Cello oder aber Verlegung der Töne der zweiten Violine:

54.

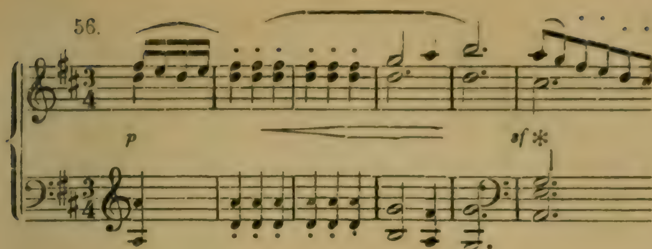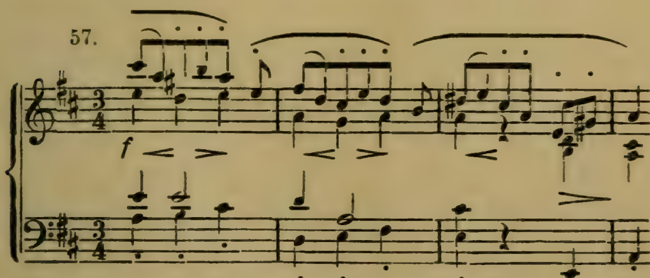




Dadurch, daß wiederholt eine auf einem tiefer liegenden System notierte Stimme die höhere Lage hat, ist der Satz eine vortreffliche Übung in der Umgruppierung, bedarf aber übrigens weiter keiner Erläuterung. Takt 56 ist natürlich das gehaltene e ebenso wie Takt 55 zwischen die beiden cis zu legen, wenn man es nicht einfach ignorieren will, und auch die kleine Abweichung, die Takt 63 heischt, bedarf kaum der Erwähnung:



Auch bezüglich des Menuetts sind nur wenige Bemerkungen erforderlich. Die beginnende Doppelschlagsfigur wird man nicht in Terzen, sondern nur in der Oberstimme spielen, Takt 5 (*sf*) wird man das cis der zweiten Violine eine Oktave höher mit der rechten Hand greifen statt mit der linken zu harpeggieren:
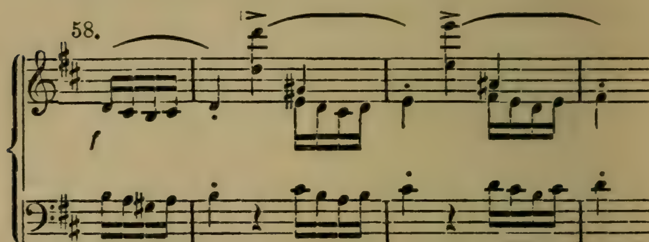


Gelegenheit, unsere Generalbaßroutine zu verwerten, bringen die Takte 13—16, in denen die genaue Wiedergabe der zweiten Violine nur unter mehrfachem Eingreifen der linken Hand durchführbar, auch dann aber schwer — und zwecklos ist. Da die Achtelbewegung der zweiten Violine nur diejenige der ersten mitmacht, so ist sie für die rhythmische Wirkung nicht wesentlich; da sie auch nicht thematisch ist (das ganze Menuett ist durchaus homophon konzipiert), so dürfen wir sie gleich der Bratsche nur als harmoniefüllende Mittelstimme behandeln und legen daher die Akkorde einfach nach Bequemlichkeit gemäß den Vorschriften des vierstimmigen Satzes innerhalb der durch Melodie und Baß gegebenen Grenzen zurecht, d. h. wir spielen unbekümmert um die nicht unerheblichen Abweichungen im Vertrauen auf die Korrektheit und gute Wirkung der uns gewohnten Formen:

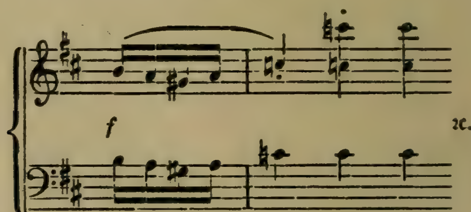


Daß wir in den folgenden Takten (17—23) ebenso wie im 1. und 9. die Terzenverdoppelung des Doppelschlags

ignorieren, geht nicht wohl an, da sie isoliert zweistimmig, also als Oberstimme und Unterstimme auftritt; wir werden sie also mit zwei Händen ausführen, denn so schnelle Figuren und Doppelgriffe gehören nicht ins Partiturspiel, das nicht für Virtuosen gemeint ist. Von Takt 21 ab werden wir aber, um diese Manier durchführen zu können, auf die Oktavverdoppelung des gis und ais verzichten:



Der Doppelschlag in Doppeloktaven Takt 32 wird wieder vereinfacht, und zwar indem zunächst die Violinen mit in der notierten Tonlage der Bratsche gespielt werden und erst dann die höhere Oktave hinzutritt.



Ein Problem stellt nur noch der Schlußtakt, dessen Motiv über den bereits vollständigen Satz der drei Unterstimmen noch die erste Violine mit Doppelgriffen bis ins d^3 hinaufführt. Es ist das ein Effekt, den wir nicht gern missen werden, aber nicht wohl anders als unter Aufgeben entweder des tiefen D des Cello oder aber der Sextenparallelen der Bratsche zur 2. Violine retten können:

entweder:

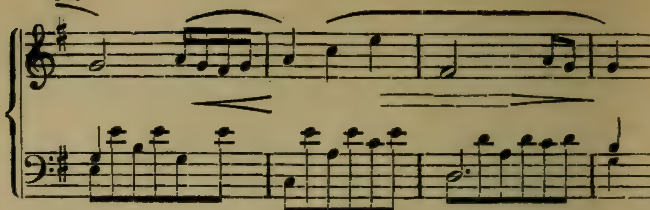
oder:

Im Trio gilt es hauptsächlich wieder umzugruppieren (unten und oben der Systeme für die Hände zu vertauschen), so gleich Takt 3—6:

60. Cello:

Die geklammerten Töne sind entbehrlich, wodurch die Begleitung wieder die bekannte klaviermäßige einstimmige Form annimmt, welche für Takt 9—12 hier stehen mag:

61.
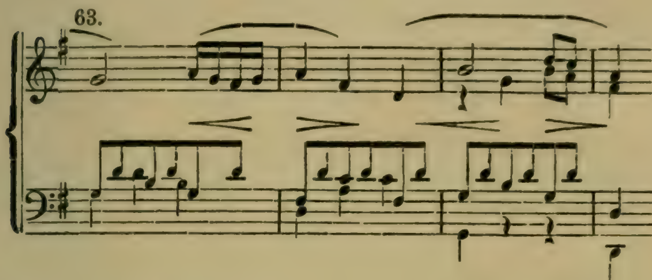


stacc.

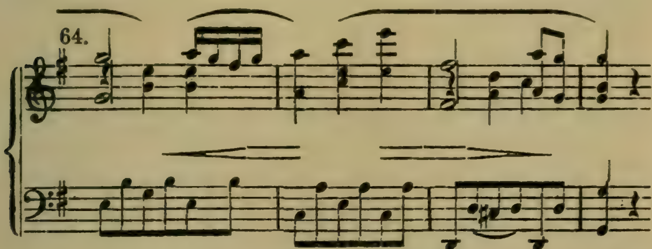
Ebenso ist der Anfang des zweiten Teils des Trio (Takt 13—20) zu behandeln (fortgesetzt wird die erste Note im Takt in der 1. Violine weggelassen). Takt 22—27 schlagen die Seufzer der ersten Violine etwas irritierend in die Cellomelodie hinein, werden aber doch wohl am besten gespielt, wie sie da stehen, und höchstens Takt 26—27 nach oben abgelenkt:

62.

Noch heikler ist die Frage der Umgestaltung von Takt 81—84, in denen die erste Violine ähnlich in die Begleitfigur der Bratsche hineingreift. Das beste wird also sein, wenn man nicht vorzieht, die 1. Violine in den beiden ersten Takten ganz zu ignorieren, sie doch in der Originallage mitzuspielen:



Bei den Schlußtakten endlich sind natürlich die Fülltöne der zweiten Violine in die Oktavverdoppelung der Melodie hineinzulegen, diese selbst aber für den Doppelschlag wieder zu meiden:

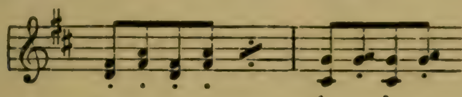


Am stärksten mit polyphonen Elementen durchsetzt ist der Schlußsatz des Quartetts, der darum für das Partiturspiel nicht unerhebliche Schwierigkeiten aufweist. Gleich der Anfang dokumentiert sich durch einen dem achttaktigen Hauptthema (Cello) gesellten Kontrapunkt in Viertelnoten (Bratsche), als mehr zu polyphoner Gestaltung neigend. Auch hier ist

sogleich wieder Umgruppierung erforderlich, da die Bratsche sich unterhalb des Cello hält. Die verstärkte Wiederholung (mit Ganzschluß statt Halbschluß) erfordert aber geringfügiges Arrangement, da die Stimmen sich zu weit voneinander entfernen (bei * Verzicht auf das fis der Bratsche, das nicht vermißt wird, bei ** Oktavverlegung des cis der Bratsche, bei *** Fortführung der Skalenbewegung der Bratsche in der tieferen Oktave, bei †, †† und ††† Vermeidung technischer Belastung durch Zurechtlegung der harmonischen Füllung nach Generalbaßmanier:

65.

Die kleinen Änderungen bedürfen keiner Motivierung mehr. Es würde durchaus dem leitenden Prinzip des Partiturspiels widersprechen, wenn man überall möglichst notengetreue Wiedergabe versuchte und Unbequemlichkeiten schüfe, wo sie ohne wesentliche Einbuße der Wirkung vermieden werden können. Ähnlich verhält es sich mit Takt 19 ff., wo die Begleitfigur der 2. Violine und Bratsche:



ganz streng nicht beibehalten werden kann, womit aber auch nichts gewonnen wäre gegenüber einem bequem spielbaren Ersatz wie:

66.

Die Dezime bei * wird immerhin noch gefährlich sein, aber gewagt werden können. Doch tut das eine Oktave höher gegriffene fis schließlich annähernd dieselben Dienste. Die

abermalige Markierung der Harmonie bei ** empfiehlt sich zur Verdeutlichung der Stimmführung, wegen des durch den Akkord gelaufenen Cellogangs. Takt 26—27 ab, machen die gedrängten Nachahmungen Skrupel. Die füllenden harmonischen Töne der 2 Violinen (g a) bleiben am besten ganz weg, da sie weder die linke noch die rechte Hand ohne wesentliche Erschwerung übernehmen kann; Takt 27 wird das h der Bratsche recht zweckmäßig eine Oktave tiefer gelegt:

67.
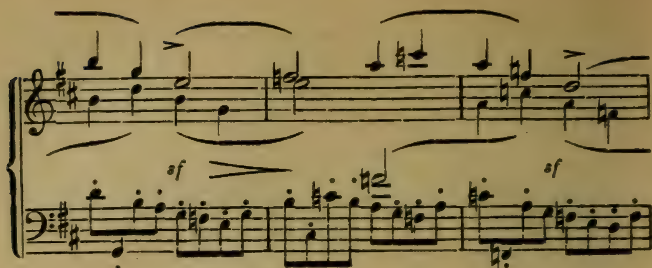
ꝛc.

Dadurch treten wenigstens die Hauptmotive deutlich hervor, worauf es schließlich doch hauptsächlich ankommt. Takt 33 wird man wieder Cello und Bratsche zu einer Stimme verschmelzen, damit der Baßgang deutlich wird; die hinunterschlagenden Oktaven des Cello muß man freilich aufgeben, das frei gewählte e bei * hat gegenüber dem höheren den Vorzug, daß es die Bewegung des Basses im Fluß erhält:

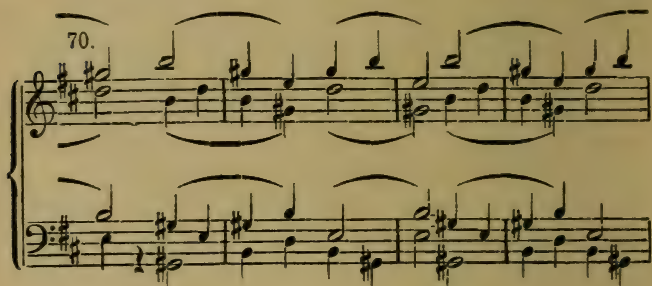
68.

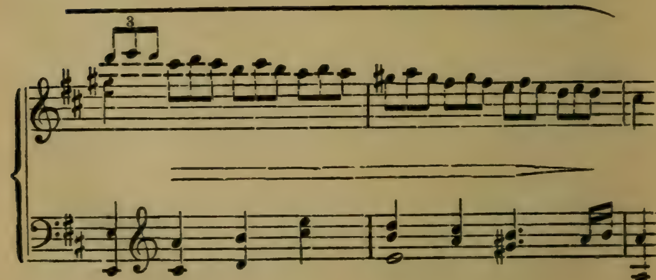
Zu unheimlichen Dimensionen steigern sich die Anforderungen Takt 40 ff. Durch eine sequenzartig fortgeführte Doppelengführung, wo die beiden Violinen das Hauptmotiv in nur halbtaktigem Abstande festhalten und Bratsche und Cello im Abstande eines Taktes ein Staccato-Achtelmotiv hin- und herwerfen. Da heißt es ernstlich sich bescheiden und vor allem die nach oben ausholenden Sexten der ersten Violine durch heruntertretende Terzen ersetzen, auch die abschließenden Oktavsprünge der beiden Unterstimmen sind nicht wohl zu konservieren. Immerhin läßt sich ein ungefähres Bild der Stelle am Klavier zuwege bringen in der Fassung:

69.
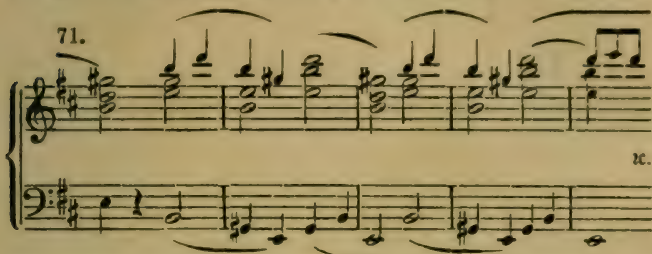


und die vierfache Engführung des Hauptmotivs und seiner Umkehrung Takt 46—49 ist nur in einer vollständigen Umlegung aller Stimmen auf dem Klavier möglich, die der Partiturspieler unmöglich a vista finden kann:



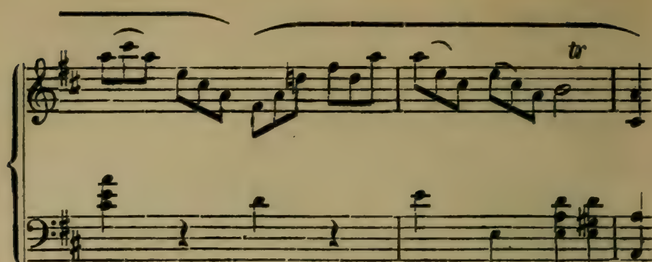


Da, wie gesagt, dieser Ausweg nur durch mehrfaches Probieren aufzufinden ist, so genügt für ähnliche Fälle die Konservierung der beiden Außenstimmen (die hier versetzt sind) mit generalbaßmäßiger Füllung wie diese:



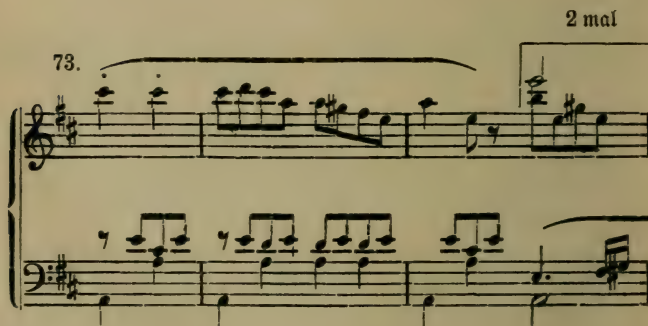
Damit sind wir wieder im Fahrwasser freiester Behandlung, die für die Fortsetzung durchaus notwendig ist. Takt 52—56 sind eigentlich nur zwei Stimmen wesentlich, die dritte und von Takt 54 ab auch die vierte füllen nur, und zwar innerhalb des Raums, den die Oberstimme begeht, so daß sie am besten nur so weit es ohne Verwirrung möglich ist, berücksichtigt, übrigens aber ignoriert werden:

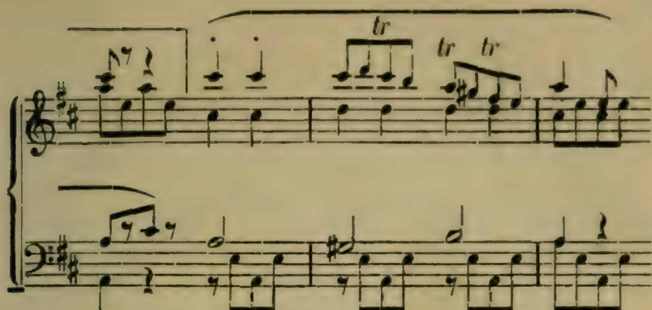
72.



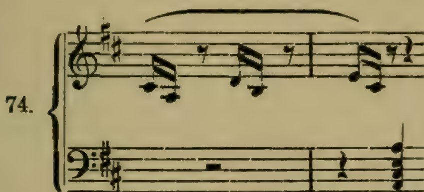
Hier etwa am Ende die Achtelbewegung der Mittelstimmen zu konservieren, wäre zwar leicht möglich, doch ohne Wert, da der Triller genügend füllt.

Takt 58 bringt ein Beispiel, wie auch ein sehr einfacher dreistimmiger Satz bereits auf dem Klavier gänzlich unspielbar sein kann (weder oben noch unten liegen 2 Stimmen in für eine Hand erreichbarer Nähe zusammen). Man wird der Klangwirkung des Originals am nächsten kommen, wenn man den beiden Oberstimmen ihre Lage läßt, aber den Baß nur auf die Anfangszeit des Taktes in der Originallage andeutet, übrigens aber eine Oktave hinaufsetzt. Takt 60 bis 61 muß die rechte Hand die höher gelegte 2. Violine mit übernehmen:

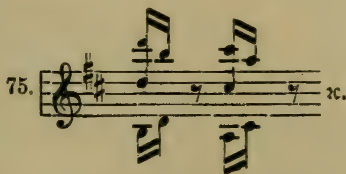




Takt 67 ff. werden besser die Akkorde an der linken Hand allein markiert:



und Takt 77—78 die Sechzehntel der 1. und 2. Violine nur in der ersten Violine vollständig gegeben (das zweite in der zweiten Violine unterdrückt):

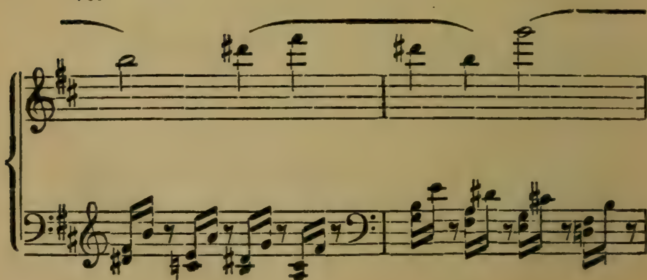


Damit wären ungefähr die Wege gezeigt, wie auch mit dem Schlußsatze am Klavier fertig zu werden ist. Alle weiteren sich entgegenstellenden Schwierigkeiten sind nach Analogie der Besprechungen zu bekämpfen. Natürlich spielt man Takt 81 ff

nicht die Oktavgänge von Cello und Bratsche, sondern entweder nur den Cellopart, die in Oktaven verdoppelte Melodie aber wie Fig. 65. Takt 107 und 111 wird man die Akkorde durch Höherlegung des Basses oder durch Tieferlegung der Bratsche spielbar machen und im letzteren Falle die Bratsche in der tieferen Lage weiterführen. Takt 114 ff. muß unweigerlich zur Sprungtechnik die Zuflucht genommen werden, um die Imitation nicht zu ignorieren; übrigens handelt es sich nur um Dezimen in ruhiger Bewegung, die ganze Strecke bis Takt 126, wo die Schwierigkeiten wieder aufhören, ist dann notengetreu abspielbar, freilich aber nicht leicht, doch weniger wegen der Dezimensprünge als wegen der andauernden Triolenfiguration. Ein Überschreiben der Stelle ist nicht erforderlich, da gar nichts zu arrangieren ist und nur wenige Noten (die Triller der Bratsche Takt 121 und 123) umzugruppieren sind (mit der rechten Hand unter den Violinen zu spielen, wie es dasteht).

Takt 169 ff. werden wohl am zweckmäßigsten dadurch spielbar gemacht, daß die obere Sechzehntelbewegung aufgegeben, dafür aber die untere derart umgewandelt wird, daß statt des ersten Tones gleich die ganze Terz gespielt und dann die Sexte nachgeschlagen wird; das ist freilich frei, tut aber seine Dienste und macht den Ausfall verschmerzbar:

76.



Das folgende bis Takt 190 wieder notengetreu, was mit wenigen Dezimensprüngen (z. B. Takt 183 für d fis') durchführbar, aber mit fortwährenden Umgruppierungen verbunden ist, übrigens eine vortreffliche Übung. Zu starker Umarbeitung nötigen dagegen die Takte 191—200, in denen die oben liegende Melodie genau beizubehalten ist, desgleichen die Triolen der Celli und Bratsche, aber nur in Gestalt einer

einzigen fortlaufenden Stimme; die harmonische Ergänzung nach Generalbaßart aber synkopisch gibt die rechte Hand so gut es sich tun läßt:

77.

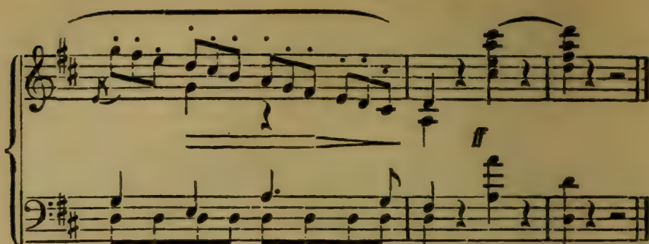
NB.

sf sf

rc.

Von dem Rest der Koda erfordern nur die letzten acht Takte ein leicht zu findendes Arrangement:

78.



Das Quartett hat uns ein gut Stück vorwärts gebracht. Verwickeltere Probleme als die vielfachen Engführungen des letzten Satzes stellen auch kompliziertere Orchesterwerke selten; jedenfalls haben wir uns aber helfen lernen, auch wo die Ausführung des ganzen thematischen Gewebes unausführbar war und gelernt, auf irgend Entbehrliches zu verzichten. So sei denn diese Probe zur Vervielfältigung angelegentlichst empfohlen, d. h. der Partiturspielschüler begnüge sich nicht mit dem Durchspielen dieses einen Quartetts, sondern nehme auch andere in Angriff, wie sie ihm zur Hand sind. Den schwierigsten Teil des Studiums hat er hinter sich, wenn er mit Quartetten zurechtzukommen gelernt hat. Was wir weiter zu sagen haben, ist kaum im höheren Grade bildend, aber amüsanter und wird darum nur gar zu leicht zu früh zum Abgehen vom Quartettspielen verlocken.

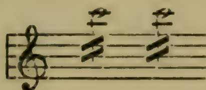
III. Ersatz für Orchesterwirkungen.

Der Satz für ein größeres Ensemble, ein Orchester, ist durchschnittlich weniger verwickelt, als der für Streichquartett. Die Zahl der zugleich zu übersehenden Systeme ist zwar trotz vielfacher Zusammenstellung von Instrumentenpaaren (2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Hörner, 2 oder 3 Posaunen) auf einem System gewöhnlich erheblich größer als vier; aber da viele Stimmen nur Verdoppelungen (vereinfachte oder getreue) anderer in der Oktave oder im Einklange sind, schmilzt die Menge der scheinbaren Stimmen zu einer kleinen Zahl realer Stimmen zusammen, die oft nicht einmal vier erreicht und nur selten größer ist als vier. Die Oktavverdoppelung, welche in dem von uns durchgegangenen Mozartschen Quartett eine ziemlich große Rolle spielte, ist sonst für das Quartett selten und gilt mit Recht als nicht eigentlich quartettmäßig; desto häufiger ist sie im Orchester, ja sie ist für den Orchestersatz charakteristisch. Da Oktaven nur Verstärkungen der geradzahligen Obertöne sind (Katechismus der Akustik S. 98), so sind sie hier beim Partiturspiel durch stärkeren Anschlag annähernd zu ersetzen, d. h. ein Hauptgesichtspunkt für das Partiturspiel eines vollen Orchestersatzes ist die Herausziehung der nur durch andere verstärkten realen Stimmen. Freilich ist das nicht radikal durchführbar, und es genügt nicht etwa, ein unisono des gesamten Orchesters durch die Töne der Kontrabaßlage allein zu repräsentieren, auch wenn man dieselben noch so stark angibt. Denn dabei würde man die verschiedenen Klangfarben, welche im Tutti zusammenwirken, gänzlich ignorieren. Die Klangfarbe beruht aber zu einem guten Teil mit in der effektiven Höhe der hervorgebrachten Töne; jedenfalls sind die Farbenwirkungen z. B. der Horntöne speziell in der kleinen und eingestrichenen Oktave, die der Klarinette besonders in der eingestrichenen, die der Oboe in der zweigestrichenen und die der Flöte in der dreigestrichenen Oktave auf dem Klavier leicht zu ersetzen, und man wird die Wirkung eines vollen
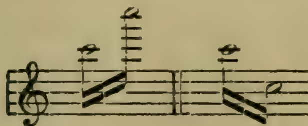
Orchesters nicht gut anders auf dem Klavier erzielen, als indem man neben der Tiefe trotz der Obertöne doch die Höhe durch selbständige Tongebungen vertritt. Das vierhändige Klavierspiel vermag darum noch besser als das zweihändige eine orchesterartige Wirkung hervorzubringen, weil es wirklich durch das ganze Gebiet des Orchesterumfangs gleichzeitige Tongebungen beherrscht. Der wirkliche Orchesterklang ist ja selbstverständlich doch nicht auf dem Klavier zu erzielen, sondern die Tonphantasie behält immer noch ein gut Teil zu tun, aus der Erinnerung die Farben zu beleben, ähnlich wie die optische Phantasie einem einfarbigen oder einem schwarzen Bilde Farben gibt. Der feinfühlige Klavierspieler weiß übrigens durch die Anschlagsweise den Klavierton auf mannigfache Weise dem Klange einzelner Instrumente zu assimilieren, so daß die Illusion, Hörner, Fagotte oder Trompeten usw. zu hören wesentlich verstärkt wird; für solistische Stellen kann diese Möglichkeit bedeutsam werden. Doch wollen wir die Aufgabe des Partiturspiels nicht auf solche raffinierte Herausarbeitung der Farben des Orchesters zuspitzen, vielmehr festhalten, daß dasselbe nicht einen vollen Ersatz sondern nur ein Surrogat fürs Orchester zu geben unternimmt, daß es in erster Linie dem Zwecke dient, die Lektüre einer Orchesternotierung durch Andeutung der sinnlichen Klangwirkung ersprießlicher zu machen und das Eindringen in die Details der Faktur damit zu erleichtern. Nicht für einen Zuhörer, der die Partitur gar nicht kennt, sondern für den Leser der Partitur selbst ist das Partiturspiel da; deshalb fallen auch alle die kleinen Verzichte in Fällen der Unmöglichkeit, mit zwei Händen alles zu machen, was da für zehn, zwölf und mehr verschiedene Stimmen notiert steht, nicht allzusehr ins Gewicht. Ganz besonders der die Partitur spielende selbst, aber auch ein etwa sie während des Spiels mit lesender sieht ja, was das, was er hört, vorstellen soll, und ergänzt willig das aus Not fehlende.

Wenn wir nun an einem Bruchstück eines Orchestersatzes unsere bisher erworbenen Erfahrungen und Kenntnisse zur Anwendung zu bringen versuchen, so wollen wir uns zum voraus zunächst zu Bewußtsein bringen, daß im Orchester

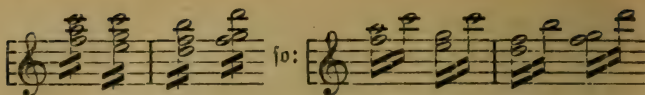
die Massenbesetzung der Streichinstrumente selbstverständlich ist und daß daher das schnelle wiederholte Angeben desselben Tones (Tremolo) ein lebhaftes glänzendes Schwirren hervorbringt, in welchem die Begleitgeräusche der die Saiten fassenden Bögen starken Anteil haben. Die Klangwirkung solcher Tremolos geht weit über die Wirkung hinaus, welche etwa ein gleichmäßig ausgehaltener Ton an Stelle des repetierten hervorbrächte, und es kann sich daher für das Partiturspiel die Notwendigkeit herausstellen, z. B. für ein von den Violinen schwirrend hervorgebrachtes:



das weder durch ein einfach ausgehaltenes, noch durch ein repetiertes (das zudem eine große technische Schwierigkeit vorstellt) auch nur einigermaßen ersetzt würde, ein Oktavtremolo zu setzen, also ein tieferes oder höheres c hinzuzunehmen, das die Notierung nicht enthält:



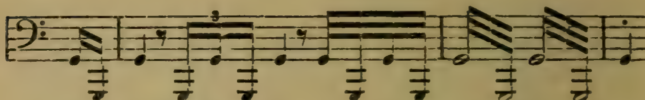
Trotz der starken Obertöne des Violinklangs wird gewöhnlich die Zuhilfenahme der tieferen Oktave vorzuziehen sein aus der schon mehrfach betonten Rücksicht, die effektive Höhengrenze zu respektieren. Für ein Tremolo in der Tiefe ist das Gegenteil zu beobachten, d. h. man wird nicht einem tremolierten Ton des Cello die Unteroktave sondern die Oberoktave beigeben, weil sonst der Schein entstände, daß der Kontrabaß die tiefere Oktave gibt. Tremolierte Akkorde werden natürlich in einer bequemen Klaviermanier gespielt, welche bestens die notierte vertreten wird, z. B. für:



Zur Wiedergabe von Paukenwirbeln, überhaupt schnellen Repetitionen auf der Pauke, nimmt man besser die tiefere als die höhere Oktave zu Hilfe, da der Paukenton nicht sowohl starke Obertöne hat, sondern als durch tiefere Beitöne verdunkelt erscheint. Doch tut man gut, dem effektiv notierten Ton die wichtigere Stellung zu geben, also:



so:



Als Übungsbeispiel, an das wir unsere Bemerkungen anknüpfen, folgt hier der erste Teil des ersten Satzes einer C-dur-Symphonie von Franz Xaver Richter, des Seniors der Mannheimer Komponistenschule um 1750, neben Johann Stamitz des wichtigsten Vertreters der Symphonie vor Haydn (Nr. III der als Op. 4 von Hummel in Amsterdam und London herausgegebenen 6 Sinfonien). Da Richters Werke sehr selten sind, so gebe ich das Stück (bis zur Reprise) zusammenhängend, so daß es aus dem vorliegenden Hefte abgespielt werden kann und lasse die Bemerkungen über die Ausführung folgen. Einige Symphonien Richters sowie solche von Johann Stamitz und Anton Filtz findet man im 1. Teil des 3. Jahrgangs und im 2. Teil des 7. Jahrgangs der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“. Daß diese einfachen Werkchen zweckmäßiges Übungsmaterial als Vorbereitung für das Spiel von Haydns, Mozarts und Beethovens Partituren bilden, bedarf keiner weiteren Worte. Nebenbei wird es für den Schüler historisch bildend sein, die Symphonie in ihrem keineswegs uninteressanten Kindheitsstadium kennen zu lernen.

Franz Xaver Richter, Op. 4 III, Sinfonie C-dur (Anfang).

79. *Allegro spiritoso.*

dolce.
p dolce.
p mf
ten.
col. 1⁰ col. 1⁰
mf
ten.
p mf
p

crescendo - - - - -
crescendo - - - - -
crescendo - - - - -
crescendo - - - - -

al - - - - f

al - - - - - f f

p f

al - - - - - f

col. 1° col. 1°

al - - - - - f

p f

p 15 f

f

p f

col. 1° col. 1°

p f

p f

20

f

cresc. *p* *f*

Soli.

f

p *f*

p *f*

p *f*

p

f f f f f f f f

p Soli. p p p f f f f

35

p
p
40
f
f
f
f

col. 1°

tr

col. 1° col. 1° col. 1°

a 2

3

3

col. 1° col. 1°

3

3

50

Hier geben sogleich die Einleitungstakte Anlaß zur Besprechung einer neuen Freiheit des Partiturspiels. Das Hin- und Herspringen des C-Dur-Arpeggios zwischen der ersten und zweiten Violine macht zufolge der räumlichen Trennung der beiden Violinen und des größeren Glanzes der ersten Violinen gar nicht den Eindruck des Spiels in gleicher Lage, sondern wirkt ähnlich wie der Wechsel zwischen Oboe, Klarinette, Flöte und Violine in gleicher Lage durch die verschiedene Farbe verschieden, so daß es eine Versetzung des Parts der zweiten in die tiefere Oktave verträgt. Damit kommen wir zugleich ungezwungen zu der für das Tremolo erforderlichen Unteroktave. Durch Wechsel der Form des Tremolo (Takt 4) wahren wir sodann das weitere Herabsteigen der Violinen und bringen doch vermehrten Glanz der Oberstimme, wie ihn der Hinzutritt der Hörner und Oboen bedingt. Für die Bässe legen wir die schweren Werte in Kontrabaßlage. Für die Schleifer (Takt 5) vermeiden wir natürlich die Ausführung in Oktaven durch dieselbe Hand:

80.

p *crescendo.*

f

fp

fp

Da die Hörner in C stehen, transponieren sie nicht, gelten aber natürlich eine Oktave tiefer, als sie notiert sind. Zunächst haben sie wie auch die Oboen durchaus nur Töne, die der Satz der Streicher bereits enthält, bewirken also nur eine Verstärkung (sind „di rinforza“), ihr Wiedereinsatz bedingt das *fp* im 7. Takt. Ein wenig Nachdenken erfordert bereits die nächste Fortsetzung. Die lang ausgehaltene Oktave $\frac{c'}{c}$ der Hörner liegt in der durch den vollen Satz der Streicher begriffenen Region und läßt sich daher bequem mit diesen zusammen durch Tremolo zur Geltung bringen, die ausgehaltenen Terzen der Oboen werden zugunsten der deutlichen Darstellung des melodischen Ganges der ersten Violinen zu übergehen sein, zumal die erste Oboe in der oberen Oktave die Bratsche verstärkt. Höhere Töne, als die der ersten Violine, kommen also zunächst nicht vor, und wir sind daher in der Lage, die Kontrabässe und Celli getreu in der notierten Lage ausführen zu können, überhaupt den Satz notengetreu zu geben bis Takt 12, wo das plötzliche Hinauftreten der Violinen den Satz unspielbar macht und zum Arrangement nach Generalbaßmanier zwingt; wir nehmen nun die Töne der Bratsche mit hinauf zu den Violinen und tremolieren nach Bedarf mit Hilfe eines weiteren Tones der Harmonie in der bisherigen Weise weiter:

81.

mf *cres - - -*

cen - - - - - do al

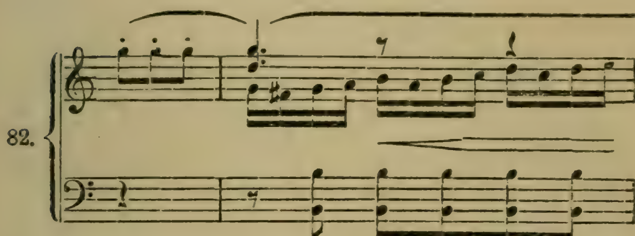
f

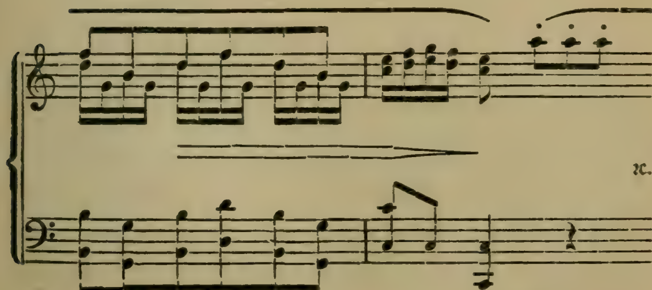
p f

p ꝛc.

Der beste Wille peinlicher Treue scheitert an der Unmöglichkeit in den nächsten zweimal drei Takten (19—24). Die Hörner sind zwar nur di rinforza und leicht zu verschmerzen, auch die Oboen fassen nur die Brechungen der ersten Violinen harmonisch zusammen und erfordern nur für ihre Endungen (Roller in Terzen) Konservierung, dagegen sind aber die zweiten Violinen durchaus selbständig geführt, und auch die durch die Bratsche verstärkten Bässe fordern strenge Berücksichtigung. Ich sehe keinen Ausweg, als den punktierten Rhythmus der ersten Violinen fallen zu lassen und dafür den Anlauf der zweiten Violinen in das f der ersten Violinen streng zu bringen, den Abstieg der zweiten Violinen aber abzuschwächen durch Festhalten in der oberen Oktave, so daß die Endung der Oboen anschließen kann:

82.



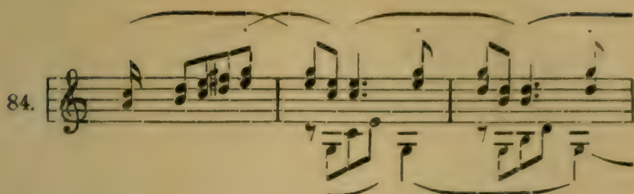


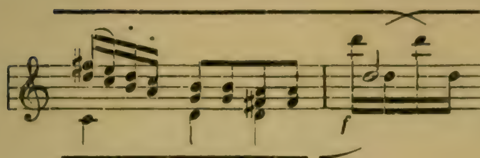
Takt 25—28 und die gleichlautenden 33—36 sind mit Generalbaßtechnik leicht zu erledigen, da nur die Führung der zweiten Violinen thematisch ist; die Bässe werden in Oktaven gegeben, das Tremolo der 1. Violinen und die Fülltöne soweit tunlich berücksichtigt:

83.

Von dem ein naives kleines zweites Thema bringenden Solo der beiden Oboen muß die erste Terz natürlich wegbleiben, da der Schlußakkord des vorausgehenden auf dem eine Oktave höheren $\genfrac{}{}{0pt}{}{h}{g}$ ankommt (wie Fig. 83 im dritten Takt). Aber die aufsteigenden Terzen sind noch gar nicht das Thema selbst, sondern nur die mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{a}$ beginnende Überführung in dasselbe, so daß ein Verlust gar nicht statthat:

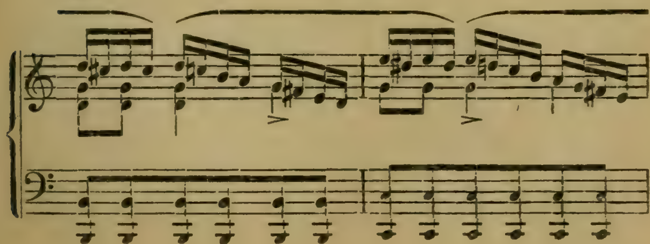
84.





Eine ganz freie Behandlung erfordern die den Teil abschließenden Schlußbestätigungen Takt 41—53. Nur ungern verzichtet man auf die Geltendmachung der aufwärts gerichteten Dezimensprünge in Vierteln, obgleich dieselben keine nicht anderweit vertretenen Töne bringen; es ist aber unmöglich, mehr zu konservieren, als die zwischen den beiden Violinen wechselnde, alle zwei Takte einen Ton höher einsetzende Sechzehntelpassage, die Ausführung der Bässe in Oktaven und die Markierung der Bratsche mit ihren Haupttönen. Die Hörner Takt 33 sind zu verschmerzen, da sie doch die Sequenz nicht mitmachen können:

85.



ꝛc.

Ein vollständiger Lehrgang des Partiturspiels würde eine größere Anzahl von Partituren im Zusammenhange

durchnehmen und die Reduktion auf eine klaviermäßig spielbare Form taktweise zeigen müssen. Das kleine Format des Katechismus zwingt uns aber, uns Beschränkung aufzuerlegen; da wir mehr als zwölf Systeme übereinander überhaupt in demselben nicht unterbringen, so müssen wir wenigstens bei dem Orchester der Symphonien Beethovens haltmachen, können aber selbst von diesen nur wenige kurze Stellen einfügen, da ja bekanntlich der Abdruck einer einzigen Symphonie den Umfang eines ziemlich starken Bändchens erfordern würde. Es ist daher selbstverständlich, daß, wer Partitur spielen lernen will, sich Partituren verschaffen muß, um an ihnen seine Kunst zu versuchen. Die Anleitung kann dafür nur Winke geben und Wege weisen. Der Unterschied stärker oder schwächer besetzter Partituren bezüglich der Leseschwierigkeiten und der Schwierigkeiten des Arrangements ist nicht so groß, wie man vermuten sollte. Wie wir sahen, geht schon das Streichquartett bei gesteigertem polyphonen Wesen oft über die Grenzen der Klaviertechnik hinaus, ja es tut das sogar in einem Maße, das kaum durch das große Orchester zu überbieten ist. Deshalb ist eine streng methodische Regelung des Partiturspiels nicht wohl in der Form möglich, daß ganze Werke in progressiver Folge dafür vorgeschrieben werden; vielmehr würde höchstens eine Anthologie zu empfehlen sein, welche aus einer größeren Zahl von Bruchstücken verschiedener Werke zusammengestellt wäre. Auch eine solche stößt aber auf die praktische Schwierigkeit, daß sie, um einigermaßen ihren Zweck zu erfüllen, von erheblichem Umfange und deshalb sehr kostspielig sein würde. Allzu große Pedanterie ist aber für diese ganze Disziplin überhaupt nicht am Platze. Wo ein fähiger Lehrer die Übungen überwacht, wird kein Unheil dadurch angerichtet werden, daß sich der Schüler auch einmal an einer Stelle versucht, die seine Fähigkeiten übersteigt. Wo mehrere Schüler zum Partiturspielen in einer Klasse vereinigt sind, wird natürlich der Lehrer so disponieren, daß die Anfänger die leichteren homophonen und stimmenarmen Stellen und die geübteren die durch polyphones Wesen erschwerten Teile zu spielen bekommen. Relativ leicht sind gewöhnlich die eigentlichen thematischen Partien; selbst wo sie

der Komponist einmal mit reicherem Ballast von Gegenstimmen beladen hat, wird doch das eigentliche Kernthema das Interesse so stark in Anspruch nehmen, daß es auch den minder Geübten dazu anspornt, es richtig zur Geltung zu bringen. Die gewöhnlich reichere figurative Mittel entfaltenden Überleitungspartien, desgleichen die Steigerungen der Durchführungsteile kombonieren nicht selten mehrere thematische Motive und können dadurch sehr schwer lesbar und geradezu unspielbar werden. Die beiden von uns ausführlich erörterten Beispiele von Mozart und Richter sind keineswegs besonders leicht; sowohl Quartett- als Symphoniesätze von erheblich einfacherer Struktur sind in Menge zur Hand. Unser Zweck war ja aber nicht, daß der Neuling im Partiturspiel mit diesen Beispielen ohne Hilfe fertig werden könne, sondern es galt vielmehr, ihm die Wege zu weisen, sich gegenüber wirklichen Schwierigkeiten helfen zu lernen. Darum nochmals: nur keine allzu pedantische Wahl. Der Schüler soll Lust bekommen, auch außerhalb der Stunde, was sich ihm an Partituren bietet, durchzuspielen, und dadurch sein Können und Wissen zu bereichern. Stößt er dabei auf besondere Schwierigkeiten, so wird er sich an den Lehrer wenden und Rats erbitten.

Ein kurzes Beispiel mag wenigstens ungefähr einen Begriff geben, ein wie einfacher Kern oft in stärker instrumentierten d. h. verdoppelungsreichen Stellen steckt; derselbe wird die übermäßige Scheu vor systemreicheren Partituren auf ein bescheidenes Maß reduzieren helfen. Ich wähle den Anfang von Beethovens F-dur-Symphonie Nr. VIII:

Allegro vivace e con brio.

86.

Flauti

Oboi

Clarinetti in B

Fagotti

Corni in F

Trombe in F

Timpani

V. 1°

V. 2°

Vla.

Vc.

CB.

f

1⁰ *p*

1⁰

p dolce

p dolce.

p dolce

p dolce

tr

tr

a 2
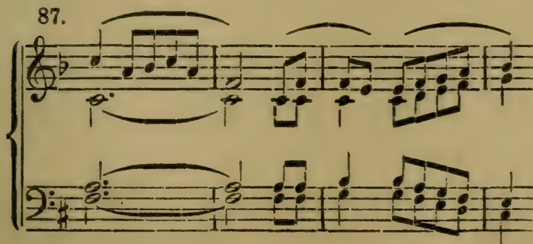
a 2

tr

Obgleich hier im ersten Takt die 1. Flöte das dreigestrichene f hat, ist doch zweifellos das c‴ der Violinen der als der höchste gemeinte wesentliche Ton, der auch durch das die drei Mitteloktaven vertretende c der Hörner und Trompeten und das c′ des 1. Fagotts stark gestützt wird. Die Melodie führen zunächst nur die Violinen, dieselben werden aber in der zweiten Zweitaktgruppe von der 2. Flöte, 2. Oboe und ersten Klarinette sekundiert. Daß die Flöte in der höheren Oktave mitmacht, darf nicht verleiten, die Melodie in dieser höheren Oktave zu spielen, oder auch nur mitzuspielen; ausgenommen solistische Stellen dünner Besetzung, wird die tonschwache Flöte stets vom Klange der Instrumente übertönt, deren Töne sie in der Oktave mitspielt. Vergleicht man Takt 1—4 die erste Flöte mit den Violinen, so sieht man deutlich, daß Beethoven sie als in den oberen Oktaven mit denselben gehend behandelt, aber höhere Töne als a³ meidet (als zu scharf) und daher sogar am Ende die Melodie etwas umbiegt (e f g f e statt e f g a b) ohne zu fürchten, daß das auffallen könnte. Bemerkenswert ist die Art, wie das Tutti den Rhythmus der Melodie interpretiert, nämlich:



Das Aushalten der Harmonie durch sämtliche Bläser und Bässe gibt dem ersten Motiv der Violinen feste Einheit und trotz des Abstoßens der beiden letzten Achtel legato-Charakter. Der Kern der vier ersten Takte ist natürlich der schlichte vierstimmige Satz:



dessen Verstärkung durch Ober- und Unteroktaven der Schüler leicht konstatieren kann; durch Beibehaltung des c in der Mitte, während der auseinandertretenden Terzengänge tritt noch eine 5. Stimme hinzu (Pauken, Hörner, Trompeten, 2. Flöte). Die Ausführung am Klavier darf natürlich nicht diese mittlere Lage aller Stimmen wählen, in welcher sogar die Melodie gar nicht vertreten ist, sondern spielt die Melodie in der Lage der ersten Violine und die Bässe ebenfalls in der notierten Lage. Damit ist entschieden, daß alle weitere harmonische Füllung an die Melodie anzufügen ist. Selbst die den Baß verdoppelnden Terzen (Takt 3—4) wird man lieber, so gut es geht, mit der rechten Hand mitgreifen, um nicht die Oktaven der Bässe aufzugeben; sie in Kontrabaßlage anzufügen, ist durchaus unangängig. Der einem Blase-Quartett übertragene Nachsatz (Takt 5—8) wird wohl am besten ganz rein vierstimmig gespielt, d. h. die die beiden Oberstimmen in der höheren Oktave vermengende 1. Oboe ignoriert und wie die 2. Oboe und 1. Flöte als bloße Verstärkung aufgefaßt. Der Hinzutritt der Hörner (in Oktaven mit den Fagotten) ist nur durch Wiederanschlag zu markieren. Wir werden also spielen:

88.

f

(4)

dolce.

(8)

Die Wiederholung des Nachsatzes vom Tutti ist wieder auf Generalbaßmanier zurechtzulegen, indem die Melodie (1. und 2. Violine in Oktaven) und die Bässe konserviert werden:

89.

f

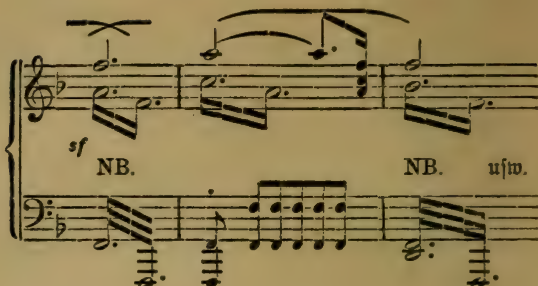
(8a=2)

più f

(4)

(4a)

(8=2)



Takt 12—20 können kaum erheblich anders gespielt werden, als Takt 20—30, obgleich die Partitur der letzten 10 Takte in den Bläsern ein ganz anderes Bild zeigt. Einzig und allein die Paukenwirbel wird man berücksichtigen können (Fig. 89 bei NB.), im übrigen aber höchstens durch allgemein stärkeres Spiel (*più f*) die verstärkte Instrumentierung andeuten müssen.

Je ein paar Takte aus dem Allegretto scherzando und dem Menuett derselben Symphonie mögen den Beschluß bilden. In dem Allegretto sind die überwiegend festgehaltenen staccato *p* in Sechzehnteln angegebenen Akkorde nur eine Art Untergrund, auf dem sich die thematischen Gebilde des Streichkörpers abheben — ungefähr das gerade Gegenteil des gewöhnlichen Usus, der die Bläser solche Zeichnungen auf einer Grundierung der Streichinstrumente ausführen läßt:

Allegretto scherzando.

90.

Oboi

pp

Clarinetti in B

pp

Fagotti

pp

Corni in B basso

pp

V. 1°.

pp

V. 2°.

pizz. *pp*

Vla.

Vc. e CB.

pizz.

pp

pp

Hier spielt man anfangs die Bläser=Akkorde voll, wie sie dastehen, läßt aber mit dem Eintritt des Themas in den Streichern soviel von denselben weg, als zum deutlichen

Herausarbeiten des Thematischen wünschenswert ist. Auch während des Aufrückens der Bässe beschränkt man sich unter Einhaltung der Höhengrenzen auf eine Hand voll (Oktavgriff):

91.

Ähnlich ist im ganzen Satze, überhaupt immer unter derartigen Verhältnissen zu verfahren.

Der Anfang des Tempo di Menuetto bringt zunächst ein grobdrähtiges Unisono des Streichorchesters (ohne Kontrabaß) und der Fagotte, das sich im 2. Takt spaltet und im 3. Takt das kraftvolle Thema heraustreten läßt, zunächst in halber, im Nachsatz aber mit voller Instrumentierung. Die Hörner und Trompeten nebst Pauken sind lediglich di rinforza, lassen sich aber immerhin einigermaßen mit zur Geltung bringen. Im Nachsatz schwingen sich die Flöten in Oktavverdoppelung des c—f der Hörner und Trompeten zur höheren Oktave der Violinlage auf, was nicht verleiten darf, die ohnehin in Oktavverdoppelung gehende Melodie in dieser hohen Lage zu spielen.

Tempo di Menuetto.

92.

a 2

Fagotti

Corni in F

Tromba in F

Timpani

V. 1°.

V. 2°.

Vla.

Vc.

CB.

cresc.

f

f

f

cresc.

f

cresc.

cresc.

f

cresc.

f

Flauti
Oboi
Clarinetti in B
a 2

Auch hier bedarf die Ausführung am Klavier kaum weiterer Bemerkungen. Zunächst strenger Anschluß an die Notierung, bei der allmählichen Verstärkung der Instrumentierung aber mehr und mehr Übergang in eine generalbaßmäßige Behandlung der Füllungen, möglichst unter Belassung der Bässe und der Melodie in ihrer Lage. Besonderheiten der Harmoniebehandlung, wie z. B. das Fehlen der Terz e in Takt 3 und 7, wird man gern wahren, übrigens ist aber Pedanterie durchaus nicht am Platze, sondern die veränderten Bedingungen der Ausführung führen mit Recht zu abweichenden Details:

93.

Damit sei diese kleine Anleitung abgeschlossen, deren leitender Gesichtspunkt, wie wiederholt betont, die Ersetzung eines Ensemble durch das zweihändig gespielte Klavier ist, und zwar speziell für die Zwecke desjenigen, der sich bei der Lektüre einer Partitur zugleich durch die lebendige Klangwirkung fördern will. Handelt es sich um einen andern Zweck, z. B. um die möglichst vollständige Reproduktion einer Partitur für Zuhörer, welche nicht die Partitur lesen, so führt die Heranziehung eines zweiten Klavierspielers, oder noch besser, eines zweiten Klaviers, zu erheblich befriedigenderen Ergebnissen. Bei dem Spiel auf zwei Klavieren empfiehlt sich, dem einen das Streichorchester, dem andern die Bläser zu übertragen, so daß im Tutti wirkliche Verdoppelungen der Tongebungen im Einklange herauskommen. Das vierhändige Partiturspiel an einem Klavier schließt natürlich solche Rollenverteilung aus, da es dem einen Spieler den Baß, dem andern den Diskant zuweist. Für moderne, stark mit figurativen Elementen und komplizierten Themenkombinationen durchsetzte Partituren ist solches vierhändige Partiturspiel wohl zu empfehlen; freilich erfordert es aber zwei tüchtige Spieler, die Herz und Kopf auf dem rechten Fleck haben und sich zu helfen wissen. Solche sind aber dem Anfängerstudium entwachsen, für welches dieses Büchelchen bestimmt ist.

Register.



Jubiläumsgedenkblatt
nach der Original-Radierung von Prof. Hans Meid
zum 125 jährigen Bestehen
der Flügel- und Pianino-Fabrik

Rud. Ibach Sohn

Barmen-Berlin.

Druck von Frankenstein & Wagner, Leipzig.

33. Stahl, Wilhelm, Geschichtliche Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik. 2. Aufl. geb. M. 140,–.

34. Winter, G., Das deutsche Volkslied. (Einführung in die Geschichte und das Wesen des deutschen Volksliedes.) Geb. M. 110,–.

51. Riemann, Analyse von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten, Band I (Sonaten 1—13), 4. Aufl. geb. M. 200,–.

52. Riemann, Analyse von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten, Band II (Sonaten 14—26), 3. Aufl. geb. M. 225,–.

53. Riemann, Analyse von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten, Band III (Sonaten 27–38), 3. Aufl., geb. M. 225,–

54. Istel, Dr. Edgar, Das Buch der Oper. (Die deutschen Meister von Gluck bis Wagner.) 2. Aufl. geb. M. 225,–.

56. Kapp, Julius, Die Oper der Gegenwart. Geb. ca. M. 250,—.

57. Leichtentritt, Dr. Hugo, Analyse von Chopins sämtlichen Klavierwerken, Band I. Geb. M. 200,–.

58. Leichtentritt, Dr. Hugo, Analyse von Chopins sämtlichen Klavierwerken, Band II. Geb. ca. M. 200,—.

62. Jarosy, Prof. Albert, Die Grundlagen des violinistischen Fingersatzes (Paganinis Lehre), 2. Aufl. geb. M. 140,–.

63. Schmidt, Dr. Leopold, Meister der Tonkunst im 19. Jahrhundert, 6. bis 10. Tausend, geb. M. 250,–.

66. Schmidt, Dr. Leopold, Musikleben der Gegenwart. Geb. M. 250,—.

75. Seiffert, Karl, Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre. 2. Aufl. geb. M. 110,—.

76. Busoni, Ferruccio, Von der Einheit der Musik. (Gesammelte Aufsätze). Geb. ca M. 300,—.

Weitere Bände in Vorbereitung. Preise und Auflagen unverbindlich.

Hugo Riemanns